



NOVA FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Estética e semiótica do fio: O ato de escrever e desenhar no espaço

Jordana Moreira Vidal

**Dissertação de Mestrado em
Ciências da Comunicação, Especialização em
Comunicação e Artes**

Jordana Moreira Vidal, Estética e semiótica do fio: O ato de escrever e desenhar no espaço, 2021

Fevereiro, 2021

JORDANA MOREIRA VIDAL

**ESTÉTICA E SEMIÓTICA DO FIO: O ATO DE ESCREVER E
DESENHAR NO ESPAÇO**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da
Comunicação na Especialidade de Comunicação e Artes

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Bragança de Miranda

Lisboa, 2021

*À minha família e ao primeiro ser que um dia
decidiu explorar a matéria têxtil.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu Professor Orientador Dr. José Augusto Bragança de Miranda, que me aconselhou, orientou e tranquilizou nos momentos de maior aflição. À minha mãe, pai, irmã e irmão, que me escutaram, pacientemente, e me indicaram exercícios de respiração, meditação, assim como proporcionaram muitas risadas e palavras de empoderamento e autoconfiança. À minha família e agregados, os quais agradeço a energia positiva e as palavras de incentivo – minha vó, padraсто, cunhada e cunhado, tias e tios, primas e primos. À minha amada filha canina, que matava-me de inveja nos prolongados sonos da tarde enquanto estava eu a escrever a presente pesquisa. Ao meu companheiro que tanto escutou minhas angústias e choros, que também celebrou as minhas pequenas conquistas e sabia o momento certo de me tirar de casa e levar para longas caminhadas.

Aos meus professores e colegas de mestrado, dentre eles meu próprio Orientador Dr. José Augusto Bragança de Miranda, o professor João Garcia Miguel e a professora Dra. Maria Lucília Marcos, que me guiaram nesta dolorosa e gratificante jornada de aprendizado e evolução que é o Mestrado.

Aos amigos que, mesmo de longe, enviaram palavras de apoio e encorajamento. Aos novos amigos que Lisboa me trouxe, Wladyr, Aninha e Nick. Aos meus *flatmates* e ex-colegas de trabalho da Adsoul, pelo total suporte. Em especial, à minha parceira de faculdade e de intercâmbio Brasil-Portugal, Renatinha, a qual dividimos das mesmas dores e conquistas neste percurso académico. À Joana Costa, pela sua disponibilidade e sensibilidade, ajudando-me no que foi possível.

Ao universo e a Deus por me permitir viver essa atual existência e experiência.

Digo que encerro este ciclo não apenas com mais conhecimento de mundo, mas com mais conhecimento de mim mesma.

ESTÉTICA E SEMIÓTICA DO FIO: O ATO DE ESCREVER E DESENHAR NO ESPAÇO

JORDANA MOREIRA VIDAL

RESUMO

A presente pesquisa busca traçar o conceito de estética e semiótica do fio, integrando os seus possíveis comportamentos e significações, a partir de um estudo das obras instalativas da artista contemporânea Chiharu Shiota, considerando as referências disponíveis sobre o assunto nas perspectivas históricas, mitológicas, antropológicas, filosóficas e artísticas. Explana sobre a expansão da materialidade e a desmaterialização dentro do universo artístico, esclarecendo a ressignificação da matéria, bem como a ressignificação do fio têxtil, para a arte. Apresenta um breve histórico sobre a arte têxtil e suas particularidades narrativa e feminina. Discorre sobre o universo da instalação e suas características efêmera, contextual e espacial, tendo em conta o processo criativo do artista e sua intenção para a criação e a interpretação da obra. Explora as narrativas mitológicas têxteis; os conceitos de linha, traço e fio de Ingold (2007); as linhas de segmentação, fissura e de fuga constituintes do sujeito, esboçadas por Deleuze e Parnet (1998) e Deleuze e Guattari (1983); traz o pensamento artístico de Edith Derdyk e sua experiência com o trabalho criativo com a linha e o fio. Desta triangulação de pensamentos e conceitos, esboça-se o estudo de caso das instalações de Chiharu Shiota, com fontes que vão desde *press-releases*, textos de críticos da arte e de curadores, fotos e vídeos, entrevistas encontradas com a artista, bem como uma visita presencial a uma das obras, o que traz uma abordagem também empírica para a análise, e uma entrevista com a artista concedida para a presente investigadora.

PALAVRAS-CHAVE: Arte têxtil. Instalação. Linha. Fio. Chiharu Shiota.

ABSTRACT

This present research seeks to trace the concept of aesthetics and semiotics of the thread, integrating its possible behaviours and meanings, from a study of the installation artworks of the contemporary artist Chiharu Shiota, considering the available references on the subject in the historical, mythological, anthropological, philosophical and artistic perspectives. Explains about the expansion of materiality and dematerialization within the artistic universe, clarifying the re-signification of matter, as well as the re-signification of textile thread. It presents a brief history of the textile art and its narrative and feminine particularities. It discusses the universe of the installation and its ephemeral, contextual and spatial characteristics, considering the artist's creative process and their intention for the creation and interpretation of the artwork. Explores mythological textile narratives; the concepts of line, trace and thread of Ingold (2007); the segmentation, fissure and escape lines that make up the subject, outlined by Deleuze and Parnet (1998) and Deleuze and Guattari (1983); brings the artistic thought of Edith Derdyk and her experience in creative work with thread and trace. From this triangulation of thoughts and concepts, the case study of Chiharu Shiota's installations is outlined, with sources ranging from press releases, texts by art critics and curators, pictures and videos, interviews found with the artist, as well as a face-to-face visit to one of the artworks, which brings an empirical approach to the analysis, and an interview with the artist granted to the present researcher.

KEYWORDS: Textile Art. Installation Art. Line. Thread. Chiharu Shiota.

ÍNDICE

Introdução	1
1 O Fio da Arte.....	7
1.1 Da expansão da arte	7
1.2 Desmaterialização da arte e novas materialidades	15
<i>1.2.1 Marcel Duchamp</i>	<i>17</i>
1.3 Arte têxtil.....	19
<i>1.3.1 Breve histórico e possíveis definições</i>	<i>19</i>
<i>1.3.2 Arte têxtil e o feminino</i>	<i>23</i>
<i>1.3.3 Arte têxtil na contemporaneidade</i>	<i>24</i>
<i>1.3.3.1 Artistas que exploram o fio.....</i>	<i>28</i>
2 Instalação e Processo Criativo	32
2.1 Instalação.....	32
<i>2.1.1 Possíveis classificações da instalação</i>	<i>39</i>
2.2 Processo criativo	42
<i>2.2.1 Intenção do artista</i>	<i>44</i>
3 Do Mito, da Linha, do Fio.....	48
3.1 Do mito.....	48
<i>3.1.1 O mito do Deus Ligador</i>	<i>52</i>
<i>3.1.2 O mito de Ariadne</i>	<i>53</i>
<i>3.1.3 O mito de Aracné</i>	<i>54</i>
<i>3.1.4 O mito das Moiras</i>	<i>56</i>
3.2 Da linha, do fio, do traço	57
<i>3.2.1 Fio e traço</i>	<i>65</i>
<i>3.2.2 Edith Derdyk</i>	<i>69</i>

4 O Fio de Chiharu Shiota	72
4.1 Sobre a artista	72
4.2 O desenhar no espaço.....	77
4.3 As narrativas de Chiharu Shiota.....	82
4.4 O fio preto.....	86
4.5 O fio vermelho	95
4.6 O fio branco.....	104
Conclusão.....	109
Lista de Referências.....	114
Lista de Figuras.....	121
Apêndice A: Instrumento de Pesquisa - Guião das Perguntas	i
Apêndice B: Entrevista com Chiharu Shiota	iv

Introdução

Como toda nova expressão artística, a arte contemporânea contrapõe o movimento artístico anterior, sendo guiada pela exploração do novo, do ensaio, da experimentação, desprendendo-se das premissas de autenticidade e de autonomia da arte moderna. A arte pós-moderna, ou contemporânea, traz o híbrido como elemento característico, assim como a efemeridade das obras. O que permite que os artistas se sintam livres nas suas criações, possibilitando espaço para o imaginário na interpretação das peças e trazendo, deste modo, novos conceitos estéticos. Sobre esta questão, Rahde e Dalpizzolo (2007) apontam: “é pelo imaginário que retomamos às raízes de nossos mais íntimos sentidos, o que nos faz remeter aos sonhos, aos mitos, às fantasias e, assim, a novos conceitos estéticos” (p. 8).

Considerando as características de liberdade, pluralidade, multidisciplinaridade e hibridismo da arte contemporânea, os artistas passaram a explorar outros materiais, técnicas e formas artísticas, que vão para além das formas comumente identificadas como clássicas, a exemplo da pintura e escultura. Surgiram assim novas expressões artísticas, como a performance, o *happening* e a instalação, com a exploração de multimídias¹ e materiais incomuns, a exemplo do próprio fio têxtil. O hibridismo da arte contemporânea não possibilita definição de um gênero artístico em específico, deixando o artista livre para fluir sua criatividade em diferentes linguagens:

O excêntrico, as incertezas, os jogos do acaso, que podem ser aparentes na condição pós-moderna, tornam-se alimento de uma liberdade de ação frente ao estabelecido, uma liberdade de expressão e, principalmente, uma liberdade de pensamento, em que o imaginário está presente, conduzindo o sujeito do pós-moderno às próprias raízes de sua existência. (Rahde & Dalpizzolo, 2007, p. 10)

A partir deste momento, surgiram variadas expressões artísticas e a exploração de novas matérias, que não seguiam os cânones das tendências artísticas anteriores. Um dos dispositivos que identifica se bem com este conceito é a linha, um material híbrido por si só, que vai desde o traço do desenho à trama do tecido e ao fio dos trabalhos artísticos da plástica Chiharu Shiota (b. 1972).² Este dispositivo, presente no dia a dia de famílias, em tarefas domésticas milenares

¹ O texto desta presente investigação poderá conter palavras, expressões e construções frásicas, escritas conforme a práxis do português do Brasil.

² Após os nomes dos artistas citados nesta pesquisa, constará a sua data de nascimento e, quando for o caso, de falecimento.

como o crochê, o tricô e o bordado, migrou para os museus e as galerias de arte, e hoje pode ser visto em exposições ao redor de todo o globo. Didi-Huberman (2019) caracteriza-o como:

O fio é algo muito simples: apenas uma linha no espaço. Mas é também algo de muito complexo: um novelo, um emaranhado. O fio sustenta a estrutura (teia de aranha, cordame, rede de ligaduras), mas pode também se desfilar e, de repente, se romper. Ele se junta (fiação, malha) ou se alinhava (laço, franja, trança). Ele traça um destino (as Parcas), nos aprisiona (amarras, laços) ou se divide em quatro (racionalizações, argúcias, subterfúgios). Guia-nos para o melhor (Ariadne, curso d'água) ou nos extravia para o pior (cipós, cardos). O fio *liga*, encadeira e dá curso. Ou, ao contrário, *corta*, afia, amola e faz romper. O fio está sempre por um fio. Essa é a sua beleza – seu belo risco – e sua fragilidade. (pp. 31-32) [grifo do autor]

Na presente pesquisa, debruçamo-nos sobre o trabalho da artista japonesa contemporânea Chiharu Shiota. A artista não foi a primeira e nem a única a trabalhar com o fio têxtil em suas obras. Entretanto, Shiota o explora na sua singularidade e extrai deste dispositivo toda a sua potencialidade, entrelaçando-o com objetos ditos do cotidiano, deste modo a artista consegue expandir o potencial simbólico do fio, aguçando o imaginário do espectador.

Segundo Ingold (2007), as principais representações da linha são o fio e o traço, e o que diferencia um do outro é a presença, ou não, de uma superfície. Porém, no decorrer de seu livro, o referido autor aborda que o fio pode se transformar em traço e o traço pode se transformar em fio, exemplificando assim a magnitude híbrida deste material. Shiota, ao trabalhar com o fio, diz desenhar no espaço, escrever no espaço, mesmo sem existir uma superfície evidente. Deste modo, neste cenário criado por Shiota, os espectadores leem e interpretam as suas obras, à sua maneira, de forma livre e subjetiva.

A presente investigação levanta questões como: “o que significa a presença do fio têxtil na arte contemporânea e na arte de uma forma geral?”, “como foi a evolução da presença têxtil no mundo artístico?”, “o que levou Chiharu Shiota a explorar o fio em suas obras?”, “quais foram as suas intenções?”, “que possíveis significados e simbologias podem ser interpretados a partir da utilização do fio nas obras instalativas de Chiharu Shiota?”. Vista a natureza aberta das questões, esta pesquisa não aponta uma hipótese aclarada, mas sim parcial, fazendo-se necessário um estudo mais ampliado e aprofundando quanto à temática, para que se consiga estabelecer uma hipótese final. Como hipótese parcial, acredita-se que houve uma expansão da matéria artística, neste percurso histórico da arte, e deste modo uma ressignificação da matéria têxtil e, conseqüentemente, do fio. Portanto, o presente trabalho foi se desenhando no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, ou seja, foi se moldando dentro do próprio processo de construção.

O objetivo primeiro desta pesquisa é traçar uma reflexão estética e semiótica do fio no trabalho de Chiharu Shiota. A artista japonesa explora este dispositivo em instalações *site specif*, de proporções colossais e, muitas vezes, com a inclusão de outros elementos. Pretende-se apresentar uma reflexão a cerca das obras da artista, verificar a potencialidade do fio nas suas peças, bem como quais os significados e simbologias que podem ser interpretados a partir da utilização e exploração do fio e da combinação deste com os demais elementos incorporados às obras.

Como objetivos específicos, pretende-se com esta investigação: 1) apresentar a expansão artística, a considerar a bibliografia sobre conceito estético e história da arte ocidental, desde a arte clássica a arte contemporânea, explanando sobre a desmaterialização da arte, assim como a busca de novos materiais para o fazer artístico; 2) traçar um breve histórico sobre a arte têxtil e como esta se comporta na contemporaneidade; 3) explorar os conceitos e definições de *installation art* [instalação] dentro da bibliografia existente; 4) trazer um estudo semiótico e simbólico do fio e da linha, a partir das perspectivas mitológica, antropológica, filosófica e artística; 5) por fim, investigar o trabalho artístico de Chiharu Shiota de acordo com as conceptualizações levantadas anteriormente.

Para o alcance dos objetivos apontados, faz-se uso de uma investigação de caráter multimetodológico, lançando mão, primeiramente, de uma pesquisa bibliográfica e documental, e posteriormente uma pesquisa de campo. De acordo com Marconi e Lakatos (2003), “as fases da pesquisa de campo requerem, em primeiro lugar, a realização de uma pesquisa bibliográfica sobre o tema em questão” (p. 186).

Os métodos de procedimentos escolhidos foram: histórico e estudo de caso da artista têxtil Chiharu Shiota. Nossa fundamentação teórica trata sobre a ressignificação do fio e da arte têxtil a partir da expansão da matéria artística, para isto recorreremos aos estudos históricos, mitológicos, antropológicos, filosóficos e artísticos sobre a temática, obtidos de fontes diversas. Justifica-se a investigação histórica a partir do olhar ocidental, pois, apesar de Shiota ser japonesa, a artista reside desde 1996 em Berlim, tendo vivido por um período também na Austrália, sendo hoje considerada uma artista nómade, que está para além das fronteiras geográficas.

A escolha por Chiharu Shiota se deu por ser uma artista têxtil contemporânea, que explora o fio na sua singularidade, sendo elemento central em suas peças, ao mesmo tempo que relaciona este material com outros objetos, sendo todo o trabalho fruto de um processo de esforço manual e corporal. Seu trabalho é apresentado em imensas instalações, expondo em

lugares artísticos consagrados, deslocando o fio de seu universo territorial usual – doméstico e familiar.

A opção metodológica do estudo de caso ocorreu em virtude da investigação possuir características alinhadas ao referido método, visto que: trata-se de um facto contemporâneo, inserindo-se na conjuntura da vida real, de acordo com Yin (1984); o conhecimento ofertado sobre o assunto é insuficiente, conforme apontam Halinen e Tornroos (2005); a questão a ser explorada não está bem definida, como assinala Macnealy (1997). Ainda sobre o estudo de caso, Yin (1993) aponta três tipos: 1) descritivo – delinea o episódio no seu contexto; 2) exploratório – lida com questões pouco conhecidas, buscando definir hipóteses para pesquisas futuras; 3) explanatório – tem o objetivo de elucidar, a contar de uma teoria, relações de causa e efeito. A presente investigação, faz uso das duas primeiras classificações apontadas – descritiva e exploratória, visto que traçaremos uma reflexão sobre o fio têxtil nas obras de Chiharu Shiota.

De acordo com o que foi mencionado, levamos em consideração o “*Modest actual intentionalism*”, colocado Carroll (2000), e as abordagens da teoria não-reducionista da intenção, colocada por Livingston (2005), bem como as colocações de Marconi e Lakatos (2003) em que apontam: “toda pesquisa implica o levantamento de dados de variadas fontes, quaisquer que sejam os métodos ou técnicas empregadas” (p. 174). Portanto, caracteriza-se como uma investigação qualitativa, utilizando-se das seguintes técnicas e instrumentos de trabalho para recolhimento de dados:

Bibliográfica e Documental – Pesquisa e apreciação de materiais existentes sobre a artista e suas obras, obtidos a partir de livros e artigos, *press releases*, textos de críticos e historiadores da arte e entrevistas já existentes com a artista, bem como o estudo de fotos e vídeos disponíveis das obras e exposições de Chiharu Shiota.

Entrevista semiestruturada individual com a artista – Entrevista concedida a presente investigadora, sendo o uso da entrevista semiestruturada indicada para “recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo” (Bogdan & Biklen, 1994, p. 134), podendo “ser utilizadas em conjunto com a observação participante, análise de documentos e outras técnicas” (*op. cit.*). Considera-se entrevista semiestruturada, pois, apesar de conter questões pré-estabelecidas que foram enviadas via e-mail, a artista esteve livre para responder as questões que lhe apetecesse, assim como apontar alterações, caso fosse necessário. A entrevista decorreu no mês de setembro de 2020, via e-

mail, devido as limitantes de deslocação colocadas pelos órgãos mundiais da saúde, em justificação da situação pandêmica decorrente da Covid-19. O instrumento de pesquisa escolhido foi o guião de perguntas pré-estabelecidas (vide Apêndice A). As perguntas apontadas foram apresentadas de acordo com os dados coletados da pesquisa bibliográfica e documental sobre a temática do fio, da arte têxtil e da instalação, tendo em vista alcançar os objetivos desta investigação. A entrevista encontra-se em íntegra no Apêndice B.

Pesquisa de campo e contato direto – Visita a uma das obras da artista, ocorrida no dia 19 de setembro de 2020, na Fondazione Merz, Turim, Itália. Os instrumentos de pesquisa utilizados foram: dispositivos multimídia (fotos e vídeos) para registo da obra e da exposição em sua totalidade, caderno de anotações para o apontamento de impressões pessoais e conversação com um elemento da equipa da fundação. Foram observados: a disposição da obra da artista, quais as técnicas utilizadas, qual a descrição da obra na placa de apresentação, quais outras obras estavam presentes na exposição, qual a interferência destas na apresentação da obra de Shiota, qual o contexto da exposição, e outros fatores.

A análise de dados foi elaborada de forma interpretativa, cruzando e triangulando os dados levantados da pesquisa histórica-documental, com as informações decorrentes da pesquisa de campo e estudo de caso. Segundo Marconi e Lakatos (2003), interpretação: “é a atividade intelectual que procura dar um significado mais amplo às respostas, vinculando-as a outros conhecimentos” (p. 168).

Esta pesquisa justifica-se por fornecer material para próximos estudos artísticos, em virtude de ser um assunto pouco explorado no meio académico, não só com relação a utilização do fio em si na arte, como especificamente do trabalho da artista Chiharu Shiota. Será também uma fonte de pesquisa para a questão da ressignificação do fio e da própria arte têxtil. Faz-se necessário esta exploração dentro do Mestrado em Ciências da Comunicação, com Especialidade em Comunicação e Artes, visto que a obra de arte é apontada como signo único, carregada de múltiplos significados, sendo ambigualmente comparada e distanciada da estrutura linguística. Pombo (2005) diz que o estudo do território estético “pode ser a possibilidade de desenvolvimento de um conhecimento de actualização poética do tempo presente, na medida em que também fizer confluír o vasto domínio da criação artística, com o apelo e a integração das particulares tradições culturais” (p. 479). Outra motivação para a presente investigação, diz respeito ao facto de a investigadora ter relação íntima com o material têxtil, a partir do desenvolvimento de projetos manuais com o fio, em menor proporção, dimensão e escala.

No Capítulo 1, intitulado “O Fio da Arte”, é apresentado a expansão artística, com uma abordagem histórica. Retrata desde a arte clássica, vista como representativa e funcionalista, materializada na pintura e escultura, até a arte moderna, com a desmaterialização do objeto artístico, o baixo materialismo e a busca de novos materiais. Explanamos sobre Marcel Duchamp, considerado um dos grandes precursores da arte moderna-contemporânea. Apresentamos um breve histórico sobre a arte têxtil e suas definições. Exploramos a conexão da arte têxtil com o feminino e com a autonomia da mulher. Discorremos sobre como se comporta a arte têxtil na contemporaneidade, o que os artistas têm feito, e, em mais destaque, sobre os artistas que trabalham especificamente com o fio.

No Capítulo 2, “Instalação e Processo Criativo”, vê-se uma abordagem mais classificatória e objetiva, ao traçar as definições e características da instalação, porém expõe também um breve histórico do seu surgimento. No processo criativo, aborda-se as etapas da concepção da obra e o papel da intenção do artista na criação e interpretação do objeto artístico.

O Capítulo 3, “Do Mito, da Linha, do Fio”, traz um texto mais simbólico, utilizando-se de um levantamento mitológico em torno do fio, da linha e dos nós, traça um paralelo entre as narrativas míticas e a potência representativa do fio. Discorre sobre os pensamentos antropológicos de Tim Ingold (2007), filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1983), Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998) e Samuel Mallin (1996). Discorremos sobre a diferença entre fio e traço, de como a linha está presente em todo o espaço, e de como todos somos formados por diversas linhas. Explana-se sobre o pensamento artístico da artista plástica brasileira Edith Derdyk (b. 1955), que tem uma aproximação com o trabalho de Chiharu Shiota.

No Capítulo 4 e último, intitulado “O Fio de Chiharu Shiota”, explana-se sobre o trabalho artístico da artista, seu processo criativo e a concepção de suas obras. Elucida o que significa para a artista trabalhar com o fio, como foi o início desta técnica criativa, quais suas inspirações e intenções. Discorremos a respeito das diferentes cores usadas pela artista: o fio preto, o fio vermelho e o fio branco, e suas cargas simbólicas. Traça um paralelo entre as instalações da artista e as significações e ressignificações do fio apontadas nos capítulos anteriores.

1 O Fio da Arte

Apresenta-se, neste capítulo, o contexto histórico ocidental da arte, sua evolução estética, bem como as teorias da arte levantadas nos períodos especificados. Este é o início do nosso *storytelling*, do nosso fundamento teórico, para chegar à arte contemporânea e criar o enquadramento necessário para adentrar nas questões da estética e semiótica do fio, caracterizando assim o método de abordagem dedutivo. O objetivo é apresentar a expansão artística, que contou com Marcel Duchamp (1887-1968) como um dos principais precursores, tratar das novas materialidades da arte, a sua desmaterialização e de como a matéria tomou proporções simbólicas na arte moderna-contemporânea. Expomos também um breve histórico da arte têxtil, a partir do trabalho de pesquisa de Rita (2016), bem como a sua atuação na contemporaneidade, quais artistas exploram este gênero artístico, para além de Chiharu Shiota, e suas definições e características.

1.1 Da expansão da arte

Neste tópico, elucida-se um levantamento bibliográfico e documental da história da arte com o objetivo de ilustrar a expansão artística referida. O nosso propósito não é conduzir um estudo exaustivo sobre a história e evolução da arte e da estética. Não se pretende também afirmar que exista uma linearidade cronológica, 100% definida, do desenvolvimento do conceito estético. De acordo com Mukařovský (1988), estes períodos históricos da arte, com suas normas estéticas e movimentos artísticos, coexistiram, não houve uma quebra brusca das normas estéticas anteriores, mas sim intersecções. As tendências artísticas não se anulam, elas existiram e existem mutuamente. O autor ainda pontua que a função estética está diretamente relacionada com o lugar e o tempo, e acrescenta que a esfera estética está “sujeita a múltiplas variações” (p. 25).

Por esta razão, consta atualmente uma problemática e uma tentativa de vários teóricos de definir o que é arte. As terminologias para definir o momento atual vão para além de arte contemporânea, com alguns autores a utilizar “arte pós-moderna”, “arte pós-contemporânea”, “arte atual”³. Longe de querer afirmar algo, queremos trazer esta problemática como discussão,

³ Segundo a autora Cauquelin (2005), a arte do momento atual, da qual chama de “arte atual” é uma mistura das premissas da arte moderna e da arte contemporânea. Já a autora Carvalho (2005), em sua tese *“Instalação como*

com a finalidade de enriquecer a temática e assim gerar novas perspectivas. Carvalho (2005) defende, em sua tese, que para alcançar o objetivo de sua pesquisa é possível apenas através da apresentação de problemáticas e da conexão destes problemas levantados, sem a pretensão de afirmar que “x é aquilo”. Este tipo de pesquisa apresenta uma possível solução dentre outras, que pode gerar ainda outras saídas.

O que se pode constatar dentre os autores é a questão de como a arte moderna e contemporânea foram transgressoras, como buscaram se diferenciar das tendências artísticas anteriores, contrapondo as normas académicas impostas, fugindo do plano bidimensional e das técnicas clássicas. A arte contemporânea é não-normativa, não possui padrões ou regras a serem seguidos, nem mesmo “uma forma única de experiência estética”, sendo “os processos simbólicos implicados na experiência estética que caracterizam a arte” (Pombo, 2005, p. 479). Portanto, na arte moderna-contemporânea o que importa é o processo e não exatamente o objeto artístico.

De forma oposta a arte moderna-contemporânea, o período clássico não apresentava um propósito de criar um objeto artístico, uma obra de arte. Em facto, o objeto era criado com um objetivo final, com uma finalidade – que poderia ser decorativa, ou para a passagem de um ensinamento, ou com uma finalidade moral, ou:

Um fêtiche mágico, um templo para honrar os deuses e glorificar a comunidade, uma estátua para perpetuar a memória de um homem (Grécia) ou para assegurar-lhe a imortalidade (Egito), um poema épico para preservar as tradições da raça ou um mastro totêmico para realçar a dignidade de um clã. (Osborne, 1999, p. 30)

O objeto artístico, ou artefacto, era considerado bom quando conseguia cumprir com o seu objetivo, enquadrando-se como meros utensílios. Não existia uma preocupação quanto a estética do objeto, sendo uma avaliação puramente funcional.⁴ Este período clássico fomentou a teoria funcionalista da arte, a qual não julga qualquer diferença essencial entre artes úteis e belas-artes. O conceito de belas-artes, na verdade, nem existia, “tôdas as artes eram artes de

problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio”, coloca a arte contemporânea como um dos géneros pertencentes à arte atual, ou seja, coexiste com outros géneros.

⁴Apesar desta colocação, “no desenvolvimento dos ofícios utilitários como os têxteis, a cerâmica, a cestaria, a metalurgia, o entalho na pedra ou o entalho na madeira, funcionava o impulso estético”. (Osborne, 1999, p. 30). Portanto, nestas categorias, os criadores mostravam uma certa preocupação com a estética, numa tapeçaria, por exemplo, mas a preocupação estética não era única, não prevalecia, não era “autónoma”. Era mais pelo prazer de embelezar os seus trabalhos ou de apresentar alguma habilidade específica.

uso” (Osborne, 1999, p. 31).⁵ O artefacto era visto como qualquer outro produto industrial e considerado belo quando executava bem a função para a qual foi criado.

Outro grupo citado por Osborne (1999) eram os Naturalistas, os quais davam grande reconhecimento a *mimetização*, ao refletir a realidade na obra, como um simulacro ou um espelho. Estavam preocupados com as regras de simetria e proporção. Quanto mais real a representação, mais a obra, as técnicas e as habilidades do artista eram apreciadas⁶. A arte mais “naturalista” vem desde a Grécia, do sexto ao quinto século A.C., tendo o tema perdurado por toda a Antiguidade Clássica, e mesmo no período Renascentista houve este interesse pela “representação visual direta da emoção” (*op. cit.*, p. 59). Embora tenha ocorrido diversas mudanças na arte e na questão do gosto, ainda nos deparamos a buscar esta semelhança, esta representatividade, ao apreciar uma obra de arte.

De acordo com Osborne (1999), a busca da representação sublime fez surgir vários estudos matemáticos sobre a perfeita proporção e simetria do corpo – como os estudos de Leonardo da Vinci para encontrar o rosto perfeito. Ainda segundo o referido autor, o filósofo Immanuel Kant (1790) negava esta proposta, fazendo incutir a teoria metafísica da “intencionalidade sem intenção”, excluindo a “intencionalidade interna” e a “intencionalidade externa”. Kant repugnava a existência de uma perfeição. O juízo estético de Kant fala da nossa capacidade de apreciar um objeto com um “prazer ‘desinteressado’”. Osborne (1999) elucida o quanto Kant foi transgressor ao trazer o conceito de “prazer desinteressado” e de “intencionalidade sem intenção”, indo contra a tendência da busca do prazer e do belo na apreciação da obra artística. Muito do que Kant apontou abriu caminho para os pensamentos romantistas. Mukařovský (1988) acrescenta que para além do prazer estético⁷, a arte também invoca a sua antítese, o desagrado, e que ambos fazem parte da nossa relação com a arte. Deste modo, apesar do Naturalismo ter sido bem aceito, com suas ideias de simetria e proporção, não demorou muito para que os artistas buscassem outras inspirações:

⁵ A citação colocada, assim como as demais citações presentes neste texto, segue estritamente a forma escrita da obra pesquisada, a qual apresenta-se em língua portuguesa de antes dos acordos ortográficos e demais evoluções linguísticas.

⁶ Osborne (1999) conta que numa competição entre os pintores gregos Zêuxis e Parrásio (séc V A.C.), Zêuxis havia pintado uvas tão perfeitas que enganou até os passarinhos, que tentaram bicá-las. Em devolutiva, Parrásio pintou um véu por toda a extensão do seu quadro, enganando o próprio Zêuxis, ao lhe pedir para levantar o véu para poder ver a pintura.

⁷ Segundo Mukařovský (1988), prazer estético é “a finalidade da obra de arte na influência sobre o *receptor*; a obra de arte serviria para provocar prazer no receptor, mas um tipo especial de prazer, não desviado por nenhum interesse exterior – visto que na obra de arte não há objectivos exteriores – mas mantido unicamente pela observação da obra, pela relação entre esta e o receptor” (p. 258).

Os artistas e seus seguidores têm sido, de um modo geral, homens vigorosamente inclinados a observar e retratar a heterogênea multiplicidade das formas naturais em toda a sua variedade e diversidade: o feio, o grotesco, o comum e o vulgar lhes têm atraído o interesse como objetos de representação. (Osborne, 1999, p. 67)

No período bizantino, caracterizado pela estética medieval e renascentista, a arte tomou um caráter cristão, tornando-se uma arte didática. As representações eram de divindades e ícones religiosos, “objetos através dos quais a devoção do homem poderia ser canalizada para o Deus supremo” (Osborne, 1999, p. 118). A arte era um mecanismo decorativo das igrejas e capelas da Europa Ocidental. Tudo o que não estivesse dentro desta temática, era visto como satânico e deveria ser rejeitado.

Diferente desta estética medieval e renascentista, no Romantismo, o artista era visto como um gênio, um herói. A obra era criada a partir de um momento de inspiração. Segundo Osborne (1999), “as idéias fundamentais eram as indicadas pelas palavras: gênio, imaginação criadora, originalidade, expressão, comunicação, simbolismo, emoção e sentimento” (p. 179). Neste período, houve a exaltação do artista e a valorização da originalidade. O gênio era quem buscava a novidade e a inovação. O artista era um ser superior e a obra de arte nascia a partir de um momento de inspiração quase divino.

Com estas novas ideias do período romantista, prevaleceram as teorias da expressão e da comunicação da arte, que fez analogia a comunicação linguística. Estas teorias são aplicadas até hoje por muitos críticos e teóricos da arte, em que consideram a obra de arte uma autoexpressão do artista. Vistas como teorias instrumentais, tornando a arte uma simples ferramenta para se chegar a algo, neste caso, para comunicar ou expressar uma emoção, um sentimento. Diferente do que acontecia na arte clássica e medieval, em que a arte era funcional, no Romantismo a obra de arte era julgada boa quando conseguia atingir o seu objetivo de passar emoção, sentimento, quando transmitia a personalidade do artista. A inspiração para a criação do objeto artístico vinha “de traços ocultos da personalidade, que não encontram expressão na vida não artística” (Osborne, 1999, p. 219).

Logo surgiram controvérsias quanto a estas colocações: o artista não precisa viver uma experiência ou uma emoção ou um sentimento para conseguir transcrever um texto ou pintar um quadro. Nem quando escutamos uma música triste temos de necessariamente chorar ou sentir o mesmo sentimento do artista ao escrever a música. Não existe este espelhamento. Não sentimos exatamente o que o autor sentiu ou o que este tinha a intenção que sentíssemos. Segundo o estudo semiológico da arte feito por Mukařovský (1988), a arte é um signo autónomo

e independente, com estrutura de valor. A obra de arte é acessível a percepção particular de todos. Portanto,

a obra artística não pode ser identificada – como queria a estética psicológica – com o estado de espírito do seu autor nem com nenhum dos estados de espírito que evoca nas pessoas que a percebem: é patente que cada estado subjectivo da consciência tem algo de individual e de momentâneo que o faz indescritível e incomunicável no seu todo, enquanto que a obra artística se destina a ser de intermediário entre o autor e a colectividade. (Mukařovský, 1988, p. 12)

No contraponto do pensamento romantista, surgiu o Neoclassicismo, com o desejo de retomar a arte clássica grega, a procura do belo por meio da natureza e da representação. Este grupo tinha como principal afirmação a de que toda arte deveria ser a representação da “natureza superior”, algo que só os gregos haviam conseguido, pois havia a crença de que “os artistas contemporâneos precisavam tomar os gregos por modelos e guia” (Osborne, 1999, p. 17).

Nos últimos anos da arte moderna, a partir dos anos 60, até o presente, temos negado estas teorias instrumentais e naturalistas. O pensamento estético tem seguido um outro curso. Sendo assim, na concepção moderna, diferente do que se pensava na teoria da comunicação, o artista “concretiza ou simboliza uma emoção na obra de arte (uma emoção que experimentou ou conheceu pela simpatia imaginativa) e o observador saboreia e frui a emoção sem experimentá-la no sentido comum, se bem apreciada o sabor distintivo de sua qualidade” (Osborne, 1999, p. 230). Na teoria moderna da comunicação, não respondemos mais emocionalmente à obra, não nos identificamos com o sentimento do artista, em facto passamos a apreciar a obra de arte e não mais a respondê-la quase inconscientemente.

De acordo com estes direcionamentos, explana-se sobre a teoria formalista da arte, mais preocupada com a forma, com as propriedades do objeto, do que com o seu carácter prático-representativo. Segundo Mukařovský (1988) e Osborne (1999), a obra de arte contemporânea é única e autónoma, não pode mais ser avaliada de acordo com o que representa ou de acordo com a sua funcionalidade, sendo uma tendência antinaturalista:

tôda e qualquer obra de arte precisa ser considerada como objeto novamente criado, e não apenas como espelho refletor das coisas que representa, e sua excelência deve ser avaliada por critérios que se aplicam à nova criação que ela é, distinta das coisas que reflete. (Osborne, 1999, p. 86)

Surge, desta forma, o juízo de unicidade da obra, ao ver a arte não como um sistema de símbolos – como é a linguagem, mas sim um símbolo único. A obra de arte é um signo autónomo e comunicativo. Entretanto, esta comunicação não é como a linguística, a função

comunicativa da obra de arte apresenta-se como uma “negação” da verdadeira comunicação. Esta negação não significa que a comunicação não exista. Segundo Mukařovský (1988),

A verdadeira comunicação refere-se a uma realidade concreta, conhecida daquele que emite o signo e da qual deve ser informado aquele que a recebe. Mas a realidade comunicada directamente pela obra de arte (tratando-se de artes temáticas) não é o portador da relação autêntica, é apenas um mero intermediário. A verdadeira relação com a realidade é, neste caso, múltipla e alude a factos conhecidos do receptor, factos que todavia não são nem podem ser enunciados nem indicados pela própria obra porque fazem parte da experiência íntima do receptor. (pp. 79-80)

Identificar-se com a obra de arte não é mais questão, em verdade, o distanciamento psicológico é visto agora como fundamental para a apreciação estética da obra de arte. A partir destes novos pensamentos, os quais desprende a arte de uma representação, seja de uma realidade seja de uma emoção, emana a ideia de uma arte mais livre, mais independente, que caracteriza já os últimos anos do período moderno e o início da era contemporânea⁸, entre as décadas de 1960 – 1970, marcando o período vanguardista da arte.

De acordo com isto, as obras de arte são consideradas mais como coisas criadas por si mesmas do que como cópias de outras seções da realidade, mais como objetos que possuem valores autônomos próprios do que como coisas destinadas primordialmente a ser portadoras de valores estranhos à promoção da experiência estética. (Osborne, 1999, p. 25)

Portanto, a obra de arte passa a ser vista como autónoma, não-normativa, independente das regras de simetria e proporção ou da obrigação de refletir qualquer realidade. Exemplifica-se assim a expansão e elasticidade do conceito de arte e de obra de arte. Não existindo a obrigatoriedade de representação, a obra de arte é vista como obra em si, a sua finalidade em si mesma. É esta liberdade que surge na arte moderna e perpetua até a arte contemporânea.

Para a ideia moderna de que nos ocupamos, os artefatos só deverão ser julgados boas obras de arte na medida em que se apropriam à apreciação estética e se adaptam à contemplação e à percepção concentrada e "desinteressada", independentemente de considerações de função e de propósito. (Osborne, 1999, p. 267)

Deste modo, o critério para se considerar uma obra de arte é a capacidade desta de apreender a atenção, de sustentar a apreciação do observador preparado, de haver o “prazer desinteressado” perante o objeto. Não são todos os objetos que possuem esta competência.

⁸ Não temos a intenção, neste estudo, de definir o início e/ou fim da arte moderna e contemporânea. Sabemos que isto é uma grande discussão dentre os teóricos da arte e que existem diferentes opiniões. Segundo a autora Cauquelin (2005), a diferença entre arte moderna e arte contemporânea é que a primeira é a arte da sociedade de consumo, da era industrial, em que o universo artístico foi inundado por terminologias mercadológicas, como produção-distribuição-consumo, oferta e demanda, e personagens como o *marchand*, o curador e os críticos; já a arte contemporânea pertence à sociedade da comunicação, e traça um paralelo do conceito de rede como “um sistema de ligações multipolar”. Um dos artistas que logo entendeu e se aproveitou deste sistema, segundo a autora, foi Andy Warhol (1928-1987) e a sua *pop art*.

Vieira (2012) aponta que na arte clássica temos a representação e a imitação da vida por meio da arte, na arte moderna, encontramos uma quebra desta disposição ontológica e fenomenológica.

O que não quer dizer que os pensamentos contemporâneos não sejam influenciados pelas teorias instrumentalistas da comunicação e expressão da arte. Estas teorias ainda estão presentes em textos atuais. Mais uma vez, o que existe não é uma total anulação, mas apropriações e interseções de estilos. Apesar da arte moderna ter se originado de uma quebra com o antigo sistema acadêmico centralizador e “nenhuma fase da evolução corresponde plenamente à norma herdada da fase anterior, antes cria, violando-a, uma norma nova” (Mukarovský, 1988, p. 48), esta nova norma dependerá sempre da existência de uma anterior, que será transgredida.

Após o período romântico, em que a concepção da obra surgia a partir de um momento de inspiração quase divino, assumiu-se que a inspiração e criação da obra de arte “promanam freqüentemente dos níveis inconscientes da personalidade do artista e não estão, muitas vezes, inteiramente franqueadas à apreensão deliberada, consciente” (Osborne, 1999, pp. 251-252). Por isso, considera-se que o objeto artístico carrega um valor simbólico maior do que aquele intencionado pelo próprio artista, e que este nem é o “melhor intérprete nem o melhor expositor da sua obra” (*op. cit.*, p. 252).

Em razão destas colocações, tem-se levantado a questão da importância de se saber, ou não, a intenção do artista quanto a análise e interpretação da obra. No próximo capítulo é possível ver as colocações do filósofo americano Carroll (2000), em seu artigo “*Interpretation and intention: The debate between hypothetical and actual intentionalism*”, em que defende o “*modest actual intentionalism*”⁹ para uma interpretação da obra fidedigna. Além de Carroll, a pesquisadora Oliveira (2016), em sua tese “*A instalação em âmbito museológico: Desafios e estratégias para o futuro*”, assinala a importância da intenção do artista para a compreensão da obra e criação da sua identidade, sendo um caminho para a conservação desafiadora de gêneros artísticos contemporâneos, como a instalação.

Portanto, é perceptível a alteração na forma como é vista a interpretação da obra e a intenção do artista. Mukařovský (1988) explica a diferença entre natureza e arte: ambas possuem o belo e são dignas de admiração, entretanto a última depende de uma constituição

⁹ Foi preferido que, nesta investigação, não seriam traduzidos citações e termos que se encontram em língua não portuguesa, apresentando a versão tal qual encontrada na fonte pesquisada.

decidida pelo seu autor, “pessoa única e singular”. Ou seja, a arte é criada intencionalmente e, de acordo com o referido autor, “trata de uma questão inerente à constituição da própria obra” (pp. 257-278). O receptor recebe a obra já finalizada, constituída, e nada pode modificar desta constituição, apenas interpretá-la de diferentes formas.

Deste modo, a própria interpretação da obra passou a ser livre, não existindo um caminho pré-determinado ou pré-estabelecido. Cada indivíduo carrega a sua identidade, tem a sua subjetividade, e a sua forma de “leitura” do objeto artístico, abrindo portas para uma multiplicidade de gostos. Ao fugir desta representatividade do mundo e dar espaço para a forma, enfatizando a materialidade das obras, as possibilidades de apreensão são infinitas. Conforme Pombo (2005), a interpretação da obra de arte é aberta, sendo correspondente à arte contemporânea fluida, mutante e híbrida. Usando-se das palavras de Rahde e Dalpizzolo (2007), “o pós-moderno não se constitui em estilo, mas em condição de vida” (p. 4), sendo impossível definir um estilo próprio da contemporaneidade, o que afeta diretamente a vida dos indivíduos.

Com a expansão do objeto artístico – não mais normativo, mas *borderless* – a partir da década de 1960, surgiram novos formatos artísticos, com o objetivo de contestar as grandes instituições artísticas (museus e galerias) e a mercantilização da arte, exemplos destes gêneros foram: a performance, o *happening* e a própria instalação. De acordo com Oliveira (2016), estes novos gêneros trouxeram a desmaterialização da arte e o baixo materialismo, trabalhando com materiais como som, luz, terra, água, o próprio corpo, aspectos considerados intangíveis, o que dificultava a apropriação destas obras por meios das instituições oficiais. Rahde e Dalpizzolo (2007) caracterizam bem a arte contemporânea:

A estética visual contemporânea ou pós-moderna vem tendendo à multimídia, à mistura, à hibridação; ao mesmo tempo que cultiva a ambigüidade, a indefinição, a indeterminação, a polissemia das mais diversas formas visuais, busca ampliar ao máximo as suas possibilidades conotativas, procura a participação ativa do espectador num jogo de interpretação, ao manifestar visualidades efêmeras e descartáveis, tolera a imperfeição, a imprecisão, a poluição, e as interferências externas pós-produção, valorizando a comunicação e as emoções dos grupos e ironizando sutilmente cânones e estereótipos visuais hegemônicos e banalizados da alta cultura. (p. 3)

A arte pós-moderna, ou arte contemporânea, é inclusiva, aceita os vários gêneros e expressões artísticas; é híbrida, eclética e se alimenta do imaginário. É uma arte democrática. Esta tendência artística é um reflexo do sujeito pós-moderno e sua “crise de identidade”, um sujeito “instável, contraditório, flexível, assim como suas representações” (Rahde & Dalpizzolo, 2007, p. 10).

Destarte, a contemporaneidade traz a vontade, o desejo de liberdade, de não seguir padrões acadêmicos ou modelos iconográficos, de se expressar de acordo com o imaginário, resultando na liberdade do pensamento e da expressão artística. Esta liberdade traz diferentes formas de representação, como o grotesco, o feio e o desforme. Neste momento da arte é quando temos a exploração de novos materiais e de não-materiais, decorrendo na ressignificação da matéria. Esta deixa de ser um mero instrumento e passa a ter significado, passa a ser o próprio objeto artístico.

1.2 Desmaterialização da arte e novas materialidades

Os agenciamentos de mudança, trazidos a partir de 1960, fizeram com que os artistas passassem a se preocupar mais com a ideia, com o processo, no lugar do objeto artístico final – a obra de arte. Segundo Vieira (2012), o discurso era mais importante que a fisicalidade. Desta forma, arte conceitual, arte ultra conceitual e antiarte foram terminologias que caracterizaram as tendências deste período, que de acordo Lippard e Chandler (2013) era uma crítica, um protesto, contra a própria arte.

Desta evolução artística, constata-se uma mudança na relação matéria e objeto artístico, dando “autonomização do material face à sua condição de medium, ao mesmo tempo que vai sendo introduzido um novo e diversificado vocabulário de materiais” (Vieira, 2012, p. 9). A desmaterialização da arte e autonomização da matéria surgem como uma rejeição à fisicalidade do objeto artístico. Ainda segundo a referida autora, “a arte moderna já não procura a forma plástica mas antes uma forma dinâmica e instável, uma forma que renuncia a sua permanência e a estabilidade da sua matéria” (p. 10). De acordo com Oliveira (2016), quando a matéria se faz presente, esta tem um significado concedido pelo próprio artista, tornando-se autónoma. Portanto, a matéria não é apenas um instrumento para a possibilidade da arte, mas a própria arte, carregada de simbolismo.

Materials are not just inert substances that have nothing to contribute to the process of making art, and art-making is not simply a process of transferring a concept into a material form. In fact making artworks involves a close and attentive interaction between a maker and their materials, and these interactions can produce unexpected, alchemical, even magical results. (Jones & Cochrane, 2018, p. 23)

Deste modo, há uma valorização da matéria e com isso novas experiências e procedimentos são explorados, a partir de materiais antes vistos como extraestéticos, como metal, lixo (desperdício), terra, água, e o próprio corpo – objeto artístico da *body-art* e da

performance. O material passa a ter carta iconológica direcionada, apontada, pelo próprio criador. Vieira (2012), ao se referir quanto ao uso da matéria no período clássico, aponta:

Remetia-se o material para o universo da invisibilidade, para uma segunda ordem de valores para que no momento da observação da obra, o espectador não direcionasse a sua atenção para a natureza dos materiais e para o modo como estes se definem, mas antes para o representado ou para o objeto de representação. (p. 6)

Deste modo, verifica-se a distinção do comportamento quanto a matéria na arte clássica e na arte moderna. Este direcionamento para a matéria, trouxe uma concepção mais artesanal para a obra de arte, com processos empíricos e a busca do manuseio próprio e correto de cada material, criando assim diversos experimentos para se chegar ao resultado que o artista pretende. Até hoje, pode-se observar este retorno ao manual, a valorização do artesanal, como opção ao industrializado e à produção em massa. É como um retorno às raízes, à ancestralidade, um resgate da história. Este movimento trouxe o que Bahia (2002) chama de “prazer de fazer”, aproximando o autor da obra.

A valorização do processo, do fazer e da matéria, fez com que o artista estivesse inteiramente presente em sua obra. No processo criativo, o artista não se anula na tentativa de representar algo ou imitar uma realidade. Ele imagina, cria, pesquisa os materiais, inventa os experimentos, origina a obra. Jones e Cochrane (2018) explana sobre a relação artista e material: *“The artist or maker follows the forces and flows of the material; they attentively work with it. The artwork is not a finished product but remains alive; intra-action with materials produces certain affects, effects and outcomes, and these are ongoing”* (p. 24).

Grande parte dos artistas contemporâneos não se resumem a um só estilo artístico, como a própria Chiharu Shiota que permeia entre a performance e a instalação, mas que também tem criações de esculturas, desenhos e pinturas. Ou seja, pode-se considerar que as fronteiras de definição e designação não existem mais. A arte é fluida, assim como a criação artística e a interpretação das obras. Bahia (2002) retrata o que este processo criativo fluido acarreta: “Mais do que apenas desfrutar da grande flexibilidade (quase inexistência) de padrões estéticos, o artista de nossa época vive um processo criativo povoado por incertezas e questionamentos decorrentes daquela liberdade no fazer” (p. 2).

Bois e Krauss (1997), em *“Formless: A user's guide”*, traz o conceito de *formless* do filósofo francês Georges Bataille, que aponta o “amolecimento das formas”, apontando quatro parâmetros que levam a este amolecimento: a horizontalidade, o materialismo base, a pulsação e a entropia. Segundo Vieira (2012), “trata-se de uma visão informe do mundo que procura

desestabilizar e reformular toda a estrutura fixa” (p. 24). Deste modo, é difícil, ou quase impossível, o controlo sob a matéria:

a matéria é deixada a atuar e a construir formas incontrolláveis, da ordem do desconhecido e da desordem, e é neste processo que o fazer adquire um lugar principal na arte. O fazer já não passa pela idealização de uma construção estética da forma, mas sim por uma investigação sobre os materiais e sobre os métodos de produção. (Vieira, 2012, p. 36)

Um dos precursores e artista de maior reconhecimento deste movimento é Marcel Duchamp (1887-1968). Vários autores responsabilizam Duchamp pelas designações atuais da arte contemporânea, que conta com artistas Christo (1935-2020) e a sua *land art*, Marina Abramović (b. 1946) e suas performances, Laurie Anderson (b. 1947) e a média art, Bill Viola (b. 1951) e a sua a videoarte, Anna Dumitriu (b. 1969) e a bioarte, Chiharu Shiota (b. 1972) e suas instalações.

Duchamp e os seus *ready-mades* inspiraram muitos artistas, e hoje suas ideias são bem aceites e internalizadas no mundo da arte (Jones & Cochrane, 2018; Lippard & Chandler, 2013). O que foi de grande valia, pois, segundo Lippard (2004), com estas novas possibilidades, a arte passou a ser descentralizada, indo para além de Paris e Nova Iorque – vistos como os centros da arte, e o artista passou a carregar a sua arte consigo para onde ia, vindo a se tornar um sujeito nómade.

1.2.1 Marcel Duchamp

Duchamp trouxe novas visões e indagações sobre o que é arte. Inclusive, alterando os papéis dos envolvidos no processo mercadológico artístico, tirando o artista do seu mundo produtor e levando-o também para a negociação e divulgação do seu trabalho. Contrapôs a ideia do artista como génio, que ficava enclausurado no seu ateliê, criando a sua arte, e não participava do processo como um todo (Cauquelin, 2005). O artista pôde ser seu próprio representante, para além de produtor-criador da sua arte. Segundo Bahia (2002), havia uma “indiferença total, por parte do artista, aos códigos hegemônicos da Arte” (p.3).

Deste modo, não houve apenas a desmaterialização da arte, mas a própria degradação da ideia do artista como um génio, ou semideus. Segundo Bishop (2005), outro artista que compactava com este pensamento e afirmava que todo homem era um artista foi Joseph Beuys (1921-1986). Este novo posicionamento trouxe a imagem do artista para um lugar comum. A arte seminal de Duchamp encorajou outros artistas a também ultrapassarem as fronteiras

canônicas, germinando um outro olhar para o objeto artístico. Cauquelin (2005) considera Duchamp como um “embreante” das ideias contemporâneas, sendo o seu primeiro feito a ruptura entre estética e arte, afirma: “ele se declara ‘antiartista’” (p. 92).

Os *ready-mades* de Duchamp, objetos comuns, do cotidiano, foram introduzidos no mundo da arte como objetos artísticos, como a “*Bicycle Wheel*” (1913) (fig. 1), “*Porte-bouteilles*” (1914/1964) (fig. 2) e o mictório intitulado de “*Fontaine*” (1917/1964) (fig. 3). Eram desprovidos de função estética e estavam para além das fronteiras da arte.

Duchamp quebrou com a obrigatoriedade do fazer. O artista apropriou-se destes objetos industrializados, já criados e prontos, ou seja, a obra já estava concebida – sofrendo apenas pequenas alterações, como a assinatura em “*Fontaine*”. O acaso e a escolha caracterizavam este processo criativo do artista: “*Duchamp considers the ready-made as a kind of ‘rendezvous’ (Duchamp 1973, 32), which involves a chance or fortuitous encounter between object and artist*” (Jones & Cochrane, 2018, p. 22).

Não havia mais juízo de gosto ou prazer estético, apenas signo. Conforme Vieira (2012), os seus *ready-mades* de Duchamp trazem o “objeto artístico despojado de qualquer qualidade estética e simbólica, provocando no espectador a indiferença absoluta a qualquer ordem de valores ou juízos” (pp. 12-13). De acordo com Lippard e Chandler (2013), Duchamp não estava interessado no fazer artístico, mas sim nas ideias.

Na exposição “Primeiros documentos do surrealismo” (1942), Duchamp criou a obra “Milhas de Barbante” (fig. 4), em que o artista preenche um dos ambientes do museu com barbante, delimitando o espaço, o que pode ter servido de inspiração para artistas da arte têxtil ulteriores. Segundo Bishop (2005), o cruzamento dos barbantes impediu a visibilidade direta das demais obras artísticas presentes, o que carregou uma abordagem mais abstrata da arte.



Figura 1: *Bycycle Wheel*, Marcel Duchamp, New York, 1951 (third version, after lost original of 1913), metal wheel mounted on painted wood stool, The Sidney and Harriet Janis Collection Moma, © 2020 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp; **Figura 2:** *Porte-Bouteilles* (1914/1964), Marcel Duchamp, objeto de ferro galvanizado, Centre Pompidou-MNAM-CCI (Paris, França) © ADAGP; **Figura 3:** *Fountain* (1917, replica 1964), Marcel

Duchamp, porcelain, Collection Tate, © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2020; Figura 4: Milhas de Barbante, de Marcel Duchamp, na exposição Primeiros documentos do surrealismo (1942). Fonte: John D. Schiff, Museu de Arte da Filadélfia.

Conforme Cauquelin (2005), Duchamp traz à luz da consciência a ideia de que estes objetos são considerados obras de arte apenas por estarem no “lugar de exposição”, de tal modo que suas peças estavam carregadas de ironia. É o museu que garante o reconhecimento do objeto artístico. Fora deste espaço, seria só mais um objeto comum. Isto trouxe uma “reflexão sobre a definição da arte, sobre o papel do artista e do espectador, sobre os novos espaços legitimadores da arte, bem como sobre as relações entre a sociedade e a arte” (Vieira, 2012, p. 12).

Deste modo, reconhece-se o quão transgressoras foram as ideias de Duchamp, as quais mexeram com todo o universo artístico, desterritorializando-o e ressignificando-o. Dentro deste universo, um dos materiais que passou também por esta desterritorialização, saindo do seu universo comum, foi o fio, a matéria têxtil. Este dispositivo passou pelo processo de ressignificação a partir da exploração de novos artistas moderno-contemporâneos, e hoje está presente em diferentes formatos e apresentações, nos espaços canônicos da arte e fora deles.

1.3 Arte têxtil

Visto que o fio na arte se enquadra na categoria de arte têxtil, sendo esta última um braço do universo artístico, verificou-se a importância de também retratar a história e possíveis definições desta categoria. Usando-se de uma pesquisa bibliográfica e documental, de cunho histórico e classificatório, explanamos sobre a história da arte têxtil, suas definições, a arte têxtil na contemporaneidade, até chegar aos artistas que trabalham especificamente com o fio, com o objetivo de atestar a ressignificação deste dispositivo no percurso histórico da arte.

1.3.1 Breve histórico e possíveis definições

A presença do fio têxtil na arte não é algo recente, bem como na história da humanidade, de uma forma geral. Segundo Rita (2016), logo depois da pele animal, foi o tecido o material escolhido para abrigo e para cobrir o corpo humano, pois, por ser mais leve, era de mais fácil transporte. A matéria têxtil nos protegia do frio e amparava os nossos pés em terrenos pedregosos. Na arte, este material é utilizado desde as tapeçarias orientais e medievais – com características narrativa e decorativa. Deste modo, o homem teve de se acostumar e estudar a fibra vegetal para poder tirar o melhor proveito desta nova matéria.

Hoje, reconhece-se o quão a vestimenta é relevante para a sociedade, de forma coletiva e individual, pois está diretamente ligada à identidade do sujeito, para além de existir um significativo mercado por trás do conceito *fashion*. Não é nosso objetivo, nesta pesquisa, abordar a questão da vestimenta, mas é importante reforçar a carga representativa deste material, que delimita, através do tempo, o que deve ser coberto e o que pode ser mostrado a partir das regras sociais. Segundo Palomo-Lovinski (2014), “*clothing is connected to these ideas since it helps the wearer convey messages about who they are, what they believe in, and what perception they want you to take away from them. Clothing marks identity, just as confessions do*” (p. 48).

Considera-se o início da arte têxtil a época das tapeçarias. Estas peças, com seus desenhos e técnicas, carregavam as características particulares de cada tribo, de cada povo e suas respectivas identidades, “por vezes em grandes painéis, têm para além da função ornamental, uma função documental e descritiva, revelando nas imagens tecidas ou bordadas factos históricos ou mitológicos, acontecimentos relevantes e cenas da vida quotidiana” (Rita, 2016, p. 49). A tapeçaria estava intrinsecamente conectada com a história dos antepassados, com a história da realeza, que representava a sua ancestralidade por meio dos tapetes pendurados nas paredes. É o *storytelling* por meio da fibra têxtil, assumindo, deste modo, o carácter narrativo da arte têxtil.

Rita (2016) retrata a evolução da arte têxtil, indicando o início da tecelagem, provavelmente, nas planícies da Ásia Central. A autora afirma que uma mudança que contribuiu para o desenvolvimento da tapeçaria foi a substituição da tradicional mumificação pela prática de enterrar os “mortos enrolados em tapeçarias”, feito pelos egípcios romanizados a partir do séc. III. D.C. A referida autora ainda aponta que no Médio Oriente, no período do séc. XVI, “compreendendo a Pérsia e a parte ocidental da Índia”, a arte do tear desenvolveu-se consideravelmente, tanto tecnicamente como artisticamente, por razão das “oficinas pertencentes à corte” (p. 54).

Na Pérsia, para além de ter uma função prática, o tapete também continha um aspecto simbólico, constituindo “a delimitação do espaço, criando um território consagrado, que tanto poderia representar o divino, como o universo na sua expressão mais sublime, circunscrevendo esse lugar especial por uma moldura, limbo que o defendia do mundo profano envolvente” (Rita, 2016, p. 60). Já na Europa, a tapeçaria ganhou um carácter de “arte útil”, que propiciava conforto e acolhimento entre as paredes de pedras, durante a Idade Média. Neste contexto, a

tapeçaria servia, não somente para decorar, mas também para mostrar prestígio, nobreza, “poder e ostentação”.

Um importante personagem citado na história têxtil foi o líder indiano Mahatma Gandhi (1869-1948), o qual, durante o período de 1920-1930, incentivou seus seguidores a fiação do seu próprio algodão e a criação do *khadi* (tecido), como uma forma do país se tornar autossuficiente e independente do colonialismo britânico (McGovern, 2019; Prain, 2014). Gandhi comprova como a arte têxtil pode trazer autonomia ao povo, com o fortalecimento e incentivo da produção própria.

Em seu livro “*Strange material: Storytelling through textiles*”, a autora Prain (2014) traça um paralelo entre a arte têxtil e o ato de contar uma história. Uma delas é sobre os tapetes de guerra do Afeganistão, que traziam desenhos e imagens de guerra, indo desde a invasão soviética de 1979 à conquista americana. Exemplificando, deste modo, a potencialidade narrativa e libertadora do têxtil.

Ao considerar a base desta matéria têxtil, chegamos ao fio, e do fio ao nó, responsável por um dos sistemas de comunicação mais antigos, o dos povos Inca, chamado de *quipu*, que significa “nó”. Os *quipus* eram utilizados para contabilizar diferentes tipos de recursos. Segundo Rita (2016), sua simbologia era toda através das quantidades de fios, quantidade de nós, cores e espaçamentos das peças. Era a forma utilizada pelo imperador Inca para controlar os recursos disponíveis. Verifica-se assim um sistema de comunicação complexo e desenvolvido todo com o recurso têxtil.

Com a expansão do universo têxtil, o conceito de tapeçaria tornou-se redutor, o que acarretou o surgimento das terminologias Arte Têxtil ou *Fiber art* (Rita, 2016). Tapeçaria e arte têxtil encontram-se assim num mesmo contexto. Segundo Rosenhein e Zamperetti (2014), a arte com fios e tramas não ganhou a admiração da classe artística logo no início por ser considerada uma “arte menor” e estar relacionada a decoração de ambientes. Com a arte moderna, assistiu-se uma retomada ao interesse pela matéria têxtil, pela exploração do fio. Hoje, a arte têxtil adquiriu uma abordagem instalativa, herança desta conexão com a arte decorativa. Porém, a atual arte têxtil pode recontextualizar todo o espaço, como exemplifica o trabalho da Chiharu Shiota.

O alargamento da linguagem têxtil fez surgir vários eventos sobre a temática, com o objetivo de explorar, estudar e discutir sobre. Rita (2016) cita alguns destes eventos: as Bienais de Lausana (muito relevante para a arte têxtil); a *Biennale Internationale de la Tapisserie*, no

Museu Cantonal de Belas-Artes de Lausana (1962 a 1992); as exposições em Londres para pequenas dimensões, como a *Bienal Mini Textil* de Londres; entre outros. Em Portugal, Guimarães, temos a Contextile – Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea¹⁰, tendo em 2020 a sua quinta edição, que para além da exposição presencial promoveu momentos online. No Brasil, Fortaleza, temos Festival Borda¹¹, com a sua primeira edição em 2019, tendo a presença da artista plástica brasileira Edith Derdyk (b. 1955), a qual possui um longo trajeto exploratório com o fio e com a linha.

Além dos eventos, emergiram diversos centros de investigação e periódicos (jornais e revistas) sobre o assunto: *A European Tapestry Forum* (2001), *A European Textile Network* (1991), *American Tapestry Alliance* (ATA), *Archaeological Textiles Newsletter* (ATN), *Centre International de Tapisserie Ancienne et Moderne* (CITAM) (2000), *Textile Economies in the Mediterranean Area* (TEMA), *Medieval Dress and Textile Society* (MEDATS), *Studio Art Quilt Associates* (SAQA), *Textile Education And Research In Europe* (TEXERE), *Textile Futures Research Centre* (TFRC), *TextileArts.net*, *World Textile Art Organization* (WTA) e outros (Rita, 2016).

Após este reforço do discurso a volta da arte têxtil, a sua concepção tem se expandido “ao ponto de se considerar têxtil toda a matéria que acrescente a sensibilidade de mole, macio, aveludado, sensações que fazem o apelo ao toque ou matérias que se modificam pelo toque” (Rita, 2016, p. 147). Deste modo, o conceito de arte têxtil ampliou-se para além da fibra de tecido, abrangendo materiais como o fio metálico ou a luz de *led*.

Rita (2016) também traz a classificação criada pelo poeta e crítico da arte suíço André Kuenzi (1973) da arte têxtil, dividida em três tipologias: “a mural, herdeira da tapeçaria tradicional que se expõe verticalmente nas paredes, a espacial, frequentemente tridimensional, que se pode circundar, e a ambiental, mais próxima da instalação e que permite a penetração do observador” (p. 148). A arte têxtil instalativa, encaixando-se nas qualidades de espacial e ambiental, é a que nos debruçamos nesta investigação, considerando o trabalho desenvolvido por Chiharu Shiota. Encerramos este tópico com uma citação poética de Prain (2014), ao explicar o porquê de os artistas preferirem o tecido ao invés do papel:

Artists may have many reasons to work with textiles, but often, their love for the medium of fabric has to do with the sense of touch. Through the nap of velvet, the slight roughness of linen, or the silkiness of angora, fabric can evoke memories. Our childhood memories are filled with fabric, from the blankets we were wrapped in to the

¹⁰ Ver: <https://contextile2020.pt/>. Catálogos disponíveis em: <https://issuu.com/ideiasemergentes>

¹¹ Ver: <https://www.instagram.com/festivalborda/>

scratchy sweaters we were forced to wear to school. Quilts, embroideries, and weavings can hold remembrances both personal and collective, and artists can use them to create biographies, autobiographies, genealogies, and memorials. (p. 103)

1.3.2 Arte têxtil e o feminino

A arte têxtil está diretamente ligada ao feminino e à atividade feminina. Foi a partir da Revolução Industrial que tivemos a ressignificação da tapeçaria, do bordado e da malha, que passaram a ser símbolos de expressão e comunicação do feminino. Segundo Rita (2016), estes elementos estão diretamente ligados à emancipação da mulher, havendo um entrelaçamento entre a história da arte têxtil e o movimento de libertação da mulher, da sua independência e autonomia. De acordo com a referida autora:

Através dos gestos repetidos, da progressiva evolução do fio em teceduras, pontos ou nós que constroem “qualquer coisa”, esta atividade transmite-lhes a sensação do poder de construir (reconstruir) mundos e, mais do que isso, reorganiza-lhes o seu sistema mental perdido na irracionalidade inexplicável da situação que vivem, fornecendo-lhes métodos ritmados (sistematizados) do pensamento, possibilitando uma coerência narrativa. (p. 89)

A atividade têxtil era exercitada no íntimo do lar, individualmente, mas muitas vezes em momentos grupais, possibilitando o sustento da família, sendo um suporte económico, uma renda extra. Até os dias atuais, estas características da atividade permanecem.

Com o advento da sociedade industrializada, capitalista e globalizada, e seus altos níveis de produção, originaram-se os processos de mecanização do artesanal, com o surgimento dos teares mecânicos. Deste modo, a produção ficou mais barata. A mulher passou a ser assalariada, como os homens. Entretanto, conforme aponta Rita (2016), com um ordenado bem mais baixo, havendo assim a desvalorização do manual e do trabalho feminino.

Rita (2016) pontua que “na fábrica a voz que contava era o ruído mecânico e metálico dos novos teares, deixando de haver espaço para a reflexão, para a memória, para a narrativa e para um trabalho compartilhado” (p. 45). O que cria uma conexão com a própria história da artista Chiharu Shiota, que diz não gostar do ambiente fabril, preenchido de máquinas. Este seu sentimento é fruto de uma memória vinda da época em que morava no Japão, com seu pai, e este tinha uma fábrica logo ao lado da casa. A artista diz em entrevista: *“Having experienced this in my childhood, I wanted to live in a more humane way, seek out something more spiritually fulfilling, something that would satisfy me in a spiritual sense. Which is probably*

why I wanted become an artist” (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 52). Portanto, a busca pelo manual, pelo fazer, foi um dos motivos que fez Shiota seguir pelo caminho artístico.

Considerando-se a desvalorização do manual, esta arte, ao que Mukařovský (1988) coloca, era vista inicialmente como “arte periférica”, levantando o questionamento análogo entre artesanato *versus* obra de arte. Já são diversos estudos que discorrem sobre esta questão do que é considerado objeto artístico e objeto artesanal. Não temos a intenção de entrar nesta problemática, entretanto o citado autor pontua:

é evidente que a transição entre a arte e a esfera do extra-artístico, e até entre a arte e a esfera do extra-estético, é tão pouco nítida e de tão complicada verificação que acaba por ser ilusório querer estabelecer uma delimitação exacta. Temos, portanto, de renunciar a todas as tentativas de estabelecimento de uma fronteira entre arte e não arte, entre o estético e o extra-estético. (p. 26)

Deste modo, a arte têxtil, como a arte do feminino, é o resgate, a volta dos trabalhos manuais e artesanais. Representa o artista preocupado com o processo de produção e criação, com a fonte da matéria-prima. Traz a busca por uma reconexão com a ancestralidade. Portanto, é vista também como uma ferramenta questionadora das premissas clássicas da arte, a partir desta reconstrução e reconexão com o sensível e com o fazer manual (Rita, 2016).

1.3.3 Arte têxtil na contemporaneidade

A arte têxtil é considerada milenar, materializando-se com o bordar, o tricotar, o costurar, técnicas populares e ancestrais. Entretanto, Rosenhein e Zamperetti (2014) afirmam que cada artista a explora à sua maneira, com a sua singularidade. Destarte, o fio não é só explorado em tecidos, teares, bastidores, mas são apresentados como a obra de arte em si. Verifica-se, em algumas obras, que o fio cumpre o papel de média e de objeto artístico. Portanto, surgem, a partir do mesmo dispositivo, novos suportes e modos de apresentação.

As novas apropriações artísticas do fio não fizeram com que sumisse a arte da tapeçaria, hoje apresentada com uma roupagem mais moderna e ressignificada. Rita (2016) cita os seguintes autores¹² que desenvolvem um trabalho de tapeçaria moderna e contemporânea: Jean Lurçat (1892-1966) (fig. 5), Anni Albers (1899-1994), Enrico Accatino (1920-2007), Miriam Schapiro (1923-2015) (fig. 6), Olga de Amaral (1932), Sheila Hicks (1934) (fig. 7), Alighiero Boetti (1940-1994) (fig. 8), Goshka Macuga (1967), e outros.

¹² Rita (2016) os chamam de autores para ressaltar a potencialidade narrativa da arte têxtil.

É possível também encontrar a exploração de outras técnicas – como o crochê, com uma função não somente estética, mas também didática, sustentável e científica, como é o caso do projeto *Crochet Coral Reef*¹³ (fig. 9). Conhecido internacionalmente, o *Crochet Coral Reef* conta com a participação de pessoas de todo o globo, caracterizando-se como um trabalho coletivo. Consiste num coral todo feito de crochê, do *Institute for Figuring* (IFF), com o objetivo de consciencializar as pessoas sobre a vida destes seres, a sua preservação e importância.



Figura 5: Jean Lurçat, Paris, 1958-1960, tapeçaria lisa, 680 x 357 cm, ©Isabelle Bideau; **Figura 6:** Miriam Schapiro, *Tapestry of Paradise*, 1980, acrílico e colagem, 152.7 × 127.2 × 5.1 cm, Brooklyn Museum, Gift of Robert Sugar, 2017.16. © artist or artist's estate (Photo: 2017.16_PS9.jpg); **Figura 7:** Sheila Hicks, *Tacna-Arica* (1957), vicunha e algodão, 230x140x3mm, Collection Tate, ©Sheila Hicks; **Figura 8:** Alighiero Boetti, *Mappa*, 1971-1972, embroidery on linen 200 x 360 cm¹⁴. **Figura 9:** *Crochet Coral Reef*.¹⁵

Dentre os nomes portugueses da arte têxtil, Rita (2016) destaca: Gisella Santi (1922-2006), Graça Delgado (b. 1948), Ana Abreu (b. 1954), Rosa Godinho (b. 1955), Conceição Abreu (b. 1961), Gabriela Albergaria (b. 1965), Leonor Antunes (b. 1972), Rute Rosas (b. 1972), Joana Vasconcelos (b. 1971)¹⁶, Ana Maria Antunes (b. 1973), Pedro Valdez Cardoso (b.

¹³ A cientista e artista Margaret Wertheim (b. 1958) é a idealizadora do *Crochet Coral Reef*. Wertheim fala sobre o projeto em uma conferência para o TEDTalk, explicando a conexão do crochê com a ciência e matemática. Vídeo recuperado de: https://www.ted.com/talks/margaret_wertheim_the_beautiful_math_of_coral?language=pt; Também pode-se obter mais informações no website da Margaret Wertheim: <https://www.margaretwertheim.com/>.

¹⁴ Os famosos mapas de Alighiero Boetti (1940-1994) que retratavam a evolução da política geográfica territorial do mundo. Fonte: portal Touch of Class, consultado em 20 de agosto de 2020, recuperado de: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2017/01/18/alighiero-boetti-artista-do-mes-janeiro-de-2017/>

¹⁵ Fonte: Margaret Wertheim, consultado em 20 de agosto de 2020, recuperado de: <https://www.margaretwertheim.com/crochet-coral-reef>. Para as fotografias utilizadas nesta pesquisa em que não foi possível a verificação dos créditos da imagem, será apresentada URL (link) da fonte onde foi retirado o material.

¹⁶ Ver <http://www.joanavasconcelos.com/obras>

1974) (fig. 10), Sônia Aniceto (b. 1976), Ana Tecedeiro (b. 1979), Ana Gonçalves de Sousa (b. 1980), Mariana Sales (b. 1990). Na arte têxtil brasileira, Rosenhein e Zamperetti (2014) apontam: Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) (fig. 11), Edith Derdyk (b. 1955), Hélio Oiticica (1937-1980) e os seus Parangolés (fig. 12), Zoravia Bettiol (b. 1935), Leda Catunda (b. 1961) (fig. 13).



Figura 10: Pedro Valdez Cardoso, *The Devil's Breath*, no Antigo Picadeiro do Colégio dos Nobres, Lisboa, 2013. Cortesia do artista¹⁷. **Figura 11:** Manto de Apresentação de Arthur Bispo do Rosário, Foto: IPHAN¹⁸. **Figura 12:** Hélio Oiticica, *Parangolés*, década de 60¹⁹. **Figura 13:** Leda Catunda, *Casalzinho 8/8* (2007), 41x53cm.²⁰

A tecnologia também está presente na arte têxtil, com a exploração de fibra de diferentes formas, sendo uma reafirmação desta relação entre arte e ciência. Outra relação que podemos citar é da arte têxtil com o tratamento psicoterapêutico, sendo utilizada em diversos casos de transtornos pós-traumático e síndromes, como forma de organizar e acalmar o pensamento, como é o caso do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, que trouxe muito esta questão nas suas peças de vestuário. Sobre esta questão, Rita (2016) coloca:

Pela repetição e automatismo do gesto, pela concentração, pela serenidade da atitude, a manufatura têxtil possibilita o livre fluir de processamentos mentais profundos, devido a diversas fenomenologias da esfera das neurociências ainda pouco estudadas. Esse facto, aliado a uma liberdade criativa plena, sem inibições nem referências estéticas, permite a manifestação e respetivo resgate de situações recalcadas e acontecimentos traumáticos com mais facilidade do que noutras disciplinas artísticas. (p. 84)

¹⁷ Fonte: Revista Digital Contemporânea, consultado em 20 de agosto de 2020, recuperado de: <https://makingarthappen.com/2013/04/23/pedro-valdez-cardoso-the-devils-breathe/>

¹⁸ Fonte: Portal G1, consultado em 20 de agosto de 2020, recuperado de: <https://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2018/09/20/obras-de-arthur-bispo-do-rosario-viram-patrimonio-cultural-do-pais.ghtml>

¹⁹ Fonte: Portal Cultura Genial, consultado em 20 de agosto de 2020, recuperado de: <https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/>

²⁰ Fonte: Galeria Espaço Arte M. Mizrahi, consultado em 20 de agosto de 2020, recuperado de: <https://www.espacoarte.com.br/obras/9085-leda-catunda>

Outros nomes importantes da arte têxtil são: a artista Yayoi Kusama (b. 1929), que explora o revestimento em tecidos, trazendo uma abordagem mais do estilo *por art* (fig. 14); a artista portuguesa Ana Vieira (1940-2016), que segundo Rita (2016), apresentou nas suas instalações uma transparência, que transcende uma ausência-presença dos objetos, traz o vazio do cenário quotidiano e obriga o espectador a circular pela obra para que esta se revele por completo (fig. 15); o casal Christo & Jeanne-Claude que desenvolveram vários trabalhos dentro do contexto da arte têxtil e *land art*, colocaram questões como a efemeridade da obra, ao afirmar que não está preocupado com a duração da peça, importando apenas o presente (fig. 16); Magdalena Abakanowicz (b. 1930)²¹ e o seus Abakans, criados dentro da liberdade do têxtil, explorando a tridimensionalidade inserido num contexto politicamente conturbado e instável (fig. 17); Judy Chicago (b. 1939), que trouxe a partir do têxtil, a questão do parto, tema desconsiderado no mundo da arte (fig. 18); Karina Kaikonen (b. 1952), que explora em suas instalações roupas que foram doadas, criando formas como a de um barco e trazendo a presença do Outro (fig.19).

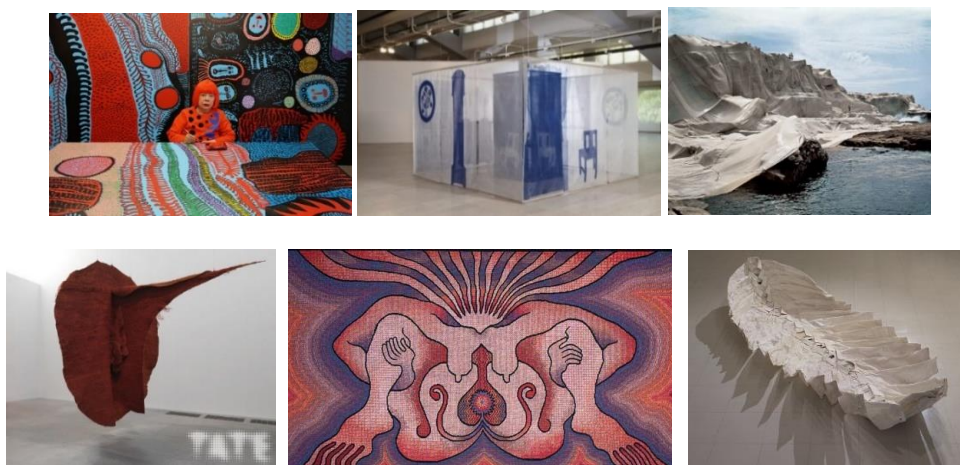


Figura 14: Portrait of Yayoi Kusama, 2017. © Yayoi Kusama. Courtesy of David Zwirner, New York; Ota Fine Arts, Tokyo/Singapore/Shanghai; Victoria Miro, London/Venice; **Figura 15:** Ana Vieira, Ambiente - Sala de Jantar, 1971 - Museu Calouste Gulbenkian - Coleção Moderna, Fotografia: Paulo Costa; **Figura 16:** Christo et Jeanne-Claude, Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay, Sydney, Australia, 1968-69 - Photo Shunk-Kender / 1969 Christo. **Figura 17:** Abakan Red - 1969 - Magdalena Abakanowicz - Presented anonymously 2009 - Digital photograph: Photo © Tate; **Figura 18:** The Crowning by Judy Chicago (1984). Painting on 18 mesh canvas by Judy Chicago with Lynda Healy; needlepoint by Frannie Yablonsky. 40 1/2 x 61 1/2 in. (102.9 x 152.4 cm).²² **Figura 19:** Karina Kaikonen. Did I Reach The Harbour Men's shirts 1998.²³

²¹ Yoshimoto (2014) conta que Chiharu Shiota inspirou-se no trabalho de Magdalena Abakanowicz, tentou inclusive estudar com a artista, mas por conta de um engano, acabou indo estudar com Marina Abramović.

²² Fonte: Blog Visualizing Birth, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de:

<http://visualizingbirth.org/judy-chicagos-the-crowning>

²³ Fonte: Pinterest Birgit Ravn, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de:

<https://br.pinterest.com/pin/493214596663543529/>

De acordo com Rosenhein e Zamperetti (2014), a arte têxtil também tem característica de manifesto, apresentando-se como uma forma de protesto, carregando uma mensagem revolucionária e um ativismo político. Uma das abordagens que traz esta ideia de guerrilha é o *yarn bombing* (figs. 20 e 21), visto como uma intervenção urbana, que invade as ruas das cidades. O termo refere-se mesmo a “bombardear” a cidade de fios e cores, as vezes de forma individual e as vezes coletiva. Apesar de não se saber a autoria de muitas das obras, aparecendo inesperadamente no cenário, existem vários grupos, já proclamados, que trabalham com esta arte. McGovern (2019) compara esta técnica com o do *grafitti*, por também ter carácter de ilegalidade, criando peças em espaços públicos sem prévia autorização.

O *yarn bombing* traz toda a poética dos fios coloridos para o cinza das cidades caóticas. Faz com que o passante urbano pare, olhe e observe. Muda o olhar dos habitantes, podendo-se considerar um exemplo de “Coreopolítica”, apontado por André Lepecki (2012), em que diz que ao alterarmos a coreografia urbana, os movimentos, as direções, estamos indo contra as regras, contra a política imposta, trazendo a desordem. Desta forma, a coreografia e a arte tornam-se políticas, pois agregam uma ressignificação ao espaço urbano.



Figura 20: Agata Oleksiak, conhecida como Olek, artista polonesa ²⁴; **Figura 21:** Juliana Santa-Cruz Herrera, que preenche os buracos da cidade com fios coloridos. ²⁵

1.3.3.1 Artistas que exploram o fio

Damos mais destaque a esses artistas que exploram, especificamente, o fio, pois é deste elemento que objetivamos traçar o comportamento estético e semiótico, e é como fio que o têxtil se encontra nas obras de Chiharu Shiota. O fio, nessas obras, não é exibido como tecido

²⁴ Fonte: Blog Art Scoop, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de:

<https://itsartscoop.wordpress.com/tag/olek-artista/>

²⁵ Fonte: Flickr da artista Juliana Santa Cruz Herrera, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de:

<https://www.flickr.com/photos/39380641@N03/with/3901524580/>

ou malha têxtil, ou como superfície – como coloca Ingold (2007), mas como linha. Deste modo, constitui-se como símbolo, um signo único.

Citamos, primeiramente, a artista americana Lenore Tawney (1906-2007) – que, de acordo com Rita (2016), chegou a criar, em 1989, a Fundação Lenore G. Tawney, com o objetivo de possibilitar e fomentar a investigação e experimentação da arte têxtil (fig. 22). Outra artista é a escultora Eva Hesse (1936-1970), que trabalha a questão do gênero na sua arte e explora materiais como borracha e fibra de vidro (fig. 23). A artista levantou a temática da corporalidade, remetendo a “imagens do corpo como a pele, a carne ou o cabelo” (Vieira, 2012, p. 39).

A já referida artista brasileira Edith Derdyk (b. 1955), que explora a linha e o fio em seus trabalhos, não apenas em instalações *site specific*, mas também em esculturas com livros e em intervenções urbanas (fig. 24). Conforme Rosenhein e Zamperetti (2014) apontam, para a artista, usar a linha é como escrever no espaço. Derdyk acredita que o processo criativo deve ter movimento, a participação do corpo, o suor do artista. Por traçar este paralelo do escrever com o fio, apresentamos um tópico em específico sobre a artista no Capítulo 3. Segundo Rosenhein (2014), Derdyk: “usa a linha para costurar como em um ato performático, seguindo o ritmo de ir e vir. A artista dá destaque ao processo da criação minimizando a importância da visualidade final da obra” (pp. 17-18).

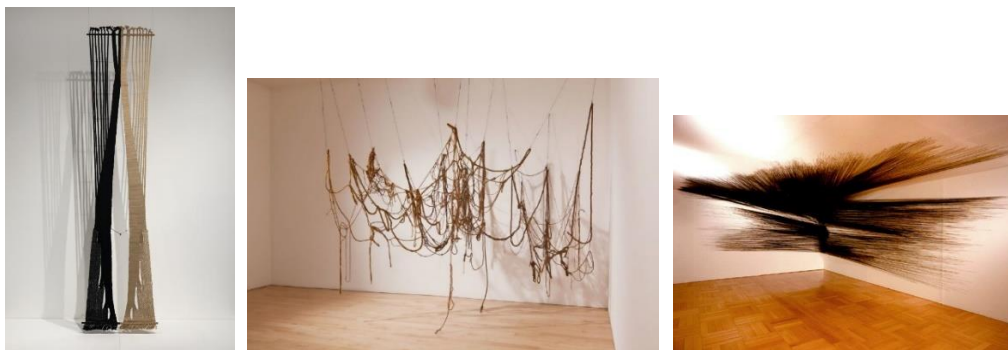


Figura 22: *The King I*, 1962, Linen and bamboo, Object: 3759 × 955 × 20 mm, Lenore Tawney 1907–2007 © Tate. **Figura 23:** Eva Hesse - No title, 1969-1970 - "America is Hard to See," at Whitney Museum of American Art, New York (2015) © The Estate of Eva Hesse. Courtesy of Hauser & Wirth; photograph by Sheldon C. Collins. **Figura 24:** Edith Derdyk, *Rasuras III*, 1998²⁶.

A artista italiana Maria Lai (1919-2013) também traz esta questão do livro, como Edith Derdyk, com o fio, traçando um paralelo entre a linguagem artística e a linguagem escrita (fig. 25). O artista coreano Do Ho Suh (b. 1962), “reflete uma incessante problematização sobre

²⁶ Fonte: Portal Ideia Fixa, consultado em 12 de novembro de 2019, recuperado de: <http://www.ideiafixa.com/oldbutgold/quando-a-linha-toma-forma>

questões relacionadas com a determinação individual, o sentimento do ‘eu’ em si e o seu confronto social e cultural, e com as sociedades como vontade coletiva e as perdas de individualidade daí resultantes” (Rita, 2016, p. 313) (fig. 26). Kyoko Kumai (b. 1943), artista japonesa, explora o fio metálico em suas peças, utilizando-se da flexibilidade deste material, chegando a ser comparado com o fio têxtil (fig. 27). Por trazer essa tactilidade e maleabilidade, próximas da expressão têxtil, é considerada arte têxtil.



Figura 25: Maria Lai (1919-2013) - *Al volger della spola* - Executed in 1995 - Private Collection, Italy (acquired directly from the artist).²⁷ **Figura 26:** Do Ho Suh – *Paratrooper I* – 2003 Lin, fils polyester, moulage en acier inoxydable – béton et perles plastiques²⁸; **Figura 27:** Kyoko Kumai | *Blowing in the Wind* (2019) - Image rights Tom Grotta, courtesy of browngrotta arts.

Uma artista que experimenta o fio numa vertente mais tecnológica é Janet Echelman (b. 1966). Esta artista americana traz um exaustivo processo de pesquisa, unindo-se a engenheiros mecânicos, engenheiros aeronáuticos, arquitetos, designers e outros profissionais de variadas áreas, para chegar ao fio perfeito, leve, capaz de pôr em prática os seus projetos. De acordo com Rita (2016), o seu percurso começou com a observação de redes de pescadores, em que a artista percebeu a fluidez e a leveza deste material, feito de fio de nylon (figs. 28 e 29).



Figura 28: *Wide Hips*, 1997, Janet Echelman²⁹; **Figura 29:** Echelman's sculpture *1.26 Amsterdam*; *captivated passerby* from December 2012 to January 2013 - Zoe Donaldson³⁰.

²⁷ Fonte: Portal Christie's, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/maria-lai-1919-2013-al-volger-della-spola-6226935-details.aspx>

²⁸ Fonte: Blog Collectif Textile, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de: <https://collectiftextile.com/do-ho-suh/>

²⁹ Fonte: Janet Echelman, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de: <https://www.echelman.com/about>

³⁰ Fonte: Janet Echelman, consultado em 21 de agosto de 2020, recuperado de: <https://www.echelman.com/project/1-26-amsterdam>

O fio é este dispositivo que reconecta e religa. Carrega toda a potencialidade e poética de um material efêmero e transcendental. É fisicamente moldável, ao mesmo tempo que cria um jogo de revelar e não revelar, acarretando inúmeras interpretações para o imaginário do observador. A arte têxtil procura este retorno ao artesanal, ao manual, carregada de simbolismo. É uma arte instalativa, que ocupa o espaço, como as imensas instalações de Chiharu Shiota.

2 Instalação e Processo Criativo

Conforme exposto, a arte têxtil tem carácter instalativo, herdado da função decorativa da tapeçaria. Deste modo, e considerando também o género principal trabalho por Chiharu Shiota, debruçamo-nos, neste capítulo, sobre a *installation art* ou instalação, tendo em conta as fontes bibliográficas de Bishop (2005) e Reiss (1999). Na busca de maior compreensão quanto a intenção do artista na criação da peça e escolha dos materiais, abordamos também uma pesquisa bibliográfica e documental sobre o processo criativo e a intenção do artista – tanto na fase de concepção da obra como de interpretação da obra, a ter como referência dos textos de Carroll (2000) e Livingston (2005).

2.1 Instalação

É de comum acordo entre a literatura existente sobre instalação que seus predecessores foram os artistas El Lissitzky (1890-1941), com o seu “*Proun Room*” (1923) (fig. 30), Kurt Schwitters (1887-1948), com sua obra “*Merzbau*” (1937) (fig. 31) e sua teoria futurista, Marcel Duchamp e a obra “*Mile of String*” (a qual apresentamos no capítulo primeiro), prosseguindo com os *Enviroments* (1958) de Alan Kaprow (1927-2006) (fig. 32) e após com a arte minimalista, no início na década de 1950 (Bishop, 2005). Para além dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas, Jadzińska (2011) inclui uma influência crucial da escola de Bauhaus para o início da concepção do pensamento da *installation art*.

Destarte, presume-se que não exista uma história única da instalação, tendo sofrido influência de diversas áreas, como teatro, cinema, arquitetura, sendo, até hoje, possível sentir esta diversidade, neste género artístico. De acordo com Bishop (2005) e Reiss (1999), esta multiplicidade provoca diferentes definições do termo instalação, tendo sido as suas primeiras aparições na década de 1960.

O objetivo inicial destas novas linguagens artísticas era quebrar com a hierarquização da obra diante do espectador, a qual (super)valorizava o sentido da visão. Com a pintura e a escultura, toda a concentração da percepção da obra estava na visão, com as peças posicionadas a altura dos olhos e a uma distância considerável do espectador. Conforme conta Bishop (2005), Alan Kaprow, com os *Enviroments*, e Robert Morris (1931-2018), com a arte minimalista (fig 33.), passaram a se preocupar em construir obras que tomassem todo o espaço, expandindo a

consciência do espectador, ativando os vários sentidos para além da visão. Em ambas as expressões artísticas, *Enviroments* e arte minimalista, não havia a preocupação com a objetificação da obra de arte.

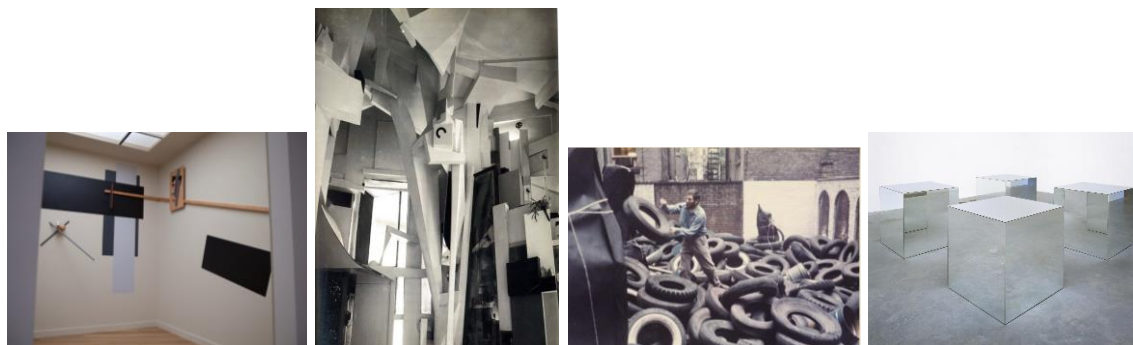


Figura 30: El Lissitzky (Russian, 1890–1941). *Prounenraum* (Proun Room). 1923; reconstruction 2010, *Reconstruction for the exhibition*, 118 1/8 x 118 1/8 x 102 3/8" (300 x 300 x 260 cm). © 2010 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. **Figura 31:** The Hannover Merzbau by Kurt Schwitters. Photo by Wilhelm Redemann, 1933;³¹ **Figura 32:** Yard, 1961, "Environments, Situations, Spaces", Sculpture Garden at Martha Jackson Gallery, New York, Photo: Ken Heyman. **Figura 33:** Untitled, 1965, reconstructed 1971, Robert Morris (1931-2018), ©ARS, NY and DACS, London, 2020.

De acordo com Bishop (2005), Kaprow trouxe o conceito de inclusão do espectador na obra, chamava o espectador de participante, fortalecendo o discurso do espectador ativo, diferente da pintura e da escultura que pede uma atitude passiva do espectador. Um dos interesses de Kaprow era trazer o imediatismo para a arte, uma urgência à obra. Segundo a referida autora, Kaprow tinha o pensamento de: "*instead of representing objects through paint on canvas, artists should employ objects in the world directly*" (p. 23).

O criador dos *Enviroments*, e logo após dos *Happenings*, pretendia anular os códigos de conduta dos museus e instituições canônicas da arte. Frases de ordem como "não pode tocar", "não pode falar alto", "não pode comer" produz um espectador travado, limitado e polido. A ativação do espectador por meio da obra faz com que ele se comporte de forma diferente, que saia do seu universo territorial, se desterritorialize, crie novas consciências e novos universos. Bishop (2005) coloca que esta nova atitude faz com que se expanda a consciência do espectador, tornando-se um ser político. Kaprow passou a dar cada vez mais responsabilidades e tarefas aos participantes, surgindo assim os *Happenings*, estando, muitas vezes, interligados aos *Enviroments*, ocorrendo no mesmo espaço.

³¹ Kurt Schwitters trabalhou na obra "Merzbau" por volta de 1923 a 1937, sendo destruída em 1943, quando o artista estava em exílio, na Noruega, fugindo da Alemanha nazista (Thomas, 2012).

Constata-se o início de um consentimento para uma arte mais política, apresentando-se como uma crítica ao museu e ao seu próprio papel da arte dentro do contexto sociocultural e histórico³². Conforme aponta Reiss (1999), expor no museu era estar de acordo com uma sociedade capitalista, machista e racista. Deste modo, a arte efémera desafiava as instituições canônicas da arte, não sendo apenas a instalação, mas também a performance, arte conceitual, *earth art* ou *land art*. Por esta razão, segundo a referida autora, existiu a busca por espaços alternativos, não convencionais, onde estes trabalhos experimentais poderiam ser aceitos, encaixados.³³ De acordo com Oliveira (2016), a utilização destes espaços alternativos levou a uma tendência *site specific* das obras, tendo como interesse “não só a exploração das suas características espaciais e estéticas, mas também, uma indagação em torno dos aspectos culturais, políticos e sociais que lhes estão associados” (p. 79).

Apesar de todas as dificuldades iniciais para a absorção da instalação por meio das instituições oficiais³⁴, por consequência da pressão feita pela própria classe artística, houve um processo de adaptação e implementação da instalação nestes espaços canônicos. Conforme Reiss (1999), desde 1990, a instalação está no centro da arte contemporânea. Com a absorção desta arte efémera pelas instituições, nasceu a necessidade de conservação destas peças.³⁵ Para a realização e construção destas obras, observou-se um caminho de aproximação entre os artistas e os curadores, assim como a equipa do museu de uma forma geral. O trabalho passou a ser desenvolvido de acordo com o consentimento destes novos pilares. Desta forma e de acordo com o que afirma Reiss (1999), uma arte que, inicialmente, era independente e transgressora, passou a ser controlada novamente pelas instituições oficiais, exemplificando o

³² Segundo Reiss (1999), um dos grandes conflitos deste período, nos Estados Unidos, era a Guerra do Vietnã. Os americanos dividiam-se entre aqueles que eram a favor e contra a guerra. No mundo da arte, isso se resumia a artistas a favor ou contra os museus, que fez com que a comunidade artística se unisse e fortalecesse. Um dos museus que recebeu maior crítica foi o MoMa – The Museum of Modern Art (Nova Iorque), por conexões de membros do conselho com a Guerra do Vietnã.

³³ A conhecida Judson Gallery foi um destes espaços que abriram as portas para as artes mais transgressoras e experimentais. Localizada na Judson Memorial Church, em Washington Square Park, recebeu trabalhos de Alan Kaprow, Claes Oldenburg (b. 1929), Jim Dine (b. 1935), e outros (Reiss, 1999).

³⁴ De acordo com Reiss (1999), os espaços alternativos, por exemplo, não precisavam se preocupar com questões legislativas. Diferente dos museus, reconhecidos como instituições oficiais do meio artístico, corriam o risco de receber processos por conta de uma performance ou instalação que ocorresse mal ou causasse algum dano, ou por conta de algum incidente. Como estas artes eram todas experimentais, era difícil de controlar e prever como os espectadores se comportariam.

³⁵ Por conta do carácter efêmero da arte contemporânea, tem se falado muito sobre a conservação destas obras, que apresentam características bem diferentes da pintura e escultura. Sobre este assunto, pode-se ver a tese de Oliveira (2016), intitulada “*A Instalação em âmbito museológico: Desafios e estratégias para o futuro*”, também o levantamento editado por Scholte e Wharton (2011) de *cases* sobre a conservação destas obras que resultou no livro “*Inside installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*”, e o livro resultado do primeiro simpósio sobre assunto, “*Contemporary Art: Who Cares?*”, em 1997.

ciclo da arte. Atualmente, é bem comum ver obras efêmeras em museus e galerias, exposições e bienais.

Outro movimento artístico que foi embrionário para a criação do género instalativo foi o Minimalismo, que agregou carácter de “*Situation*” e teatralidade à arte, de acordo com o que diz Fried (1967) e Reiss (1999). Alinhada com a fenomenologia de Merleau-Ponty (1945), em seu estudo “*The Phenomenology of Perception*”, a arte minimalista criava uma interdependência entre o espectador e a obra, que não podiam ser separados, e relacionava a percepção da obra com todo o corpo, não apenas com a visão. Os minimalistas, tais como Robert Morris e Donald Judd (1928-1994), perpetuaram o discurso de participação do expectador como central no trabalho artístico.

Segundo Reiss (1999), a correlação espectador-obra expande a consciência do espaço e da analogia entre corpo e obra, materializando-se em trabalhos “*human size*”. Os artistas minimalistas não estavam preocupados com a simbologia das obras ou possíveis associações, apenas com a consciência do espaço, dos objetos, dos corpos presentes. Esta colocação pode ser apontada com uma diferença entre a arte minimalista e os *Enviroments* de Kaprow.

Apesar de escrever uma das críticas mais notáveis sobre o Minimalismo, pois era contra esta vertente teatral, não considerando, inclusive, o minimalismo uma arte, Fried (1967) trouxe importantes pontos para a arte minimalista e a arte ulterior. A associação que o autor faz do teatro com a arte minimalista, ou “*literalist art*” (como a chama), dá-se por conta de dois fatores: espaço e tempo. O espaço, pois os minimalistas preocupavam-se em aproveitar outras superfícies, em ganhar o espaço, em criar obras *human size*. Enquanto a temporalidade colocava-se a partir da apreciação e da percepção da obra, que vai para além do tempo de exposição da peça efêmera, caracterizando-se como aquele trabalho que fica com o espectador mesmo depois de finalizada a exposição. Portanto, a experiência persiste e a obra percebe-se com o tempo. Deste modo, a arte minimalista cria uma situação. Esta característica teatral estava também na preocupação e importância dada ao espectador:

I suggest, paradigmatically theatrical: as though theatre confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not just of objecthood but of time; or as though the sense which, at bottom, theatre addresses is a sense of temporality, of time both passing and to come, simultaneously approaching and receding, as if apprehended in an infinite perspective [...] (Fried, 1967, p. 9)

De acordo com Reiss (1999), estes pioneiros da instalação receberam várias críticas, sendo sua arte apontada como mero entretenimento, por possuir característica de evento. Por esta razão, não era aceita pela alta cultura, mas era bem recebida externamente, pelo público

em geral. Outro ato visto como contra a alta arte era o uso de materiais ditos “pobres”, comuns, do cotidiano, encontrados por estes artistas ou doados pela comunidade; bem como o uso de materiais naturais, como a luz, a terra, o som, as plantas, caracterizando o movimento conhecido como Arte Povera. Jadzińska (2011) conta que:

They began to choose their materials without any thought for the consequences of their use, or even counting on their deterioration. in accordance with the thinking of Duchamp, it is not the physical attributes of the work which are important, but the ideas embedded in the object. Thus material has ceased to be the basic and irreplaceable element of the work; it began to play a subsidiary role, becoming changeable and ephemeral. (p. 22)

Ao discorrer sobre o *Enviroment*, Reiss (1999) aponta: “*in an era that celebrated American prosperity and consumerism, there was a critique implicit in the use of the throwaway remains and excesses of that culture*” (p 22). Ao utilizar objetos comuns, da vida quotidiana, havia a aproximação da vida com a arte, dessacralizando assim o objeto artístico. Havia a preocupação em dizer que a arte fazia parte da vida e vice-versa, em quebrar com a exaltação e supremacia da alta arte.

A instalação, nascida destes movimentos, herda o carácter efêmero. A obra só existe quando montada, e sempre tem potência desinstalativa, mesmo que seja uma obra permanente, num museu. Esta efemeridade traz a importância da presença do espectador para apreciação e percepção da obra.³⁶ Segundo Bishop (2005), as principais questões da instalação é a ativação do espectador e sua descentralização. Na pintura e na escultura, geralmente, temos o espectador centrado, com a obra apontada a altura dos olhos, a visão numa direção única e todos os outros sentidos desconsiderados. Na instalação existe um processo emancipatório do espectador, em que a peça se completa a partir da presença e da ação do *viewer*. Há obras em que só existem a partir da ação do espectador, por isso podem ser consideradas obras inacabadas, *unfinished*. Portanto, o espectador ou “*beholder*” é central nos trabalhos instalativos, sendo assim outra característica herdada dos movimentos predecessores. Outra qualidade da instalação é a busca pela não representação, a qual vimos ser uma qualidade da arte moderna-contemporânea. Ao invés da tentativa de representar objetos, a instalação os apresenta, os expõe claramente, e o espectador, deste modo, anda pela obra e passa a fazer parte dela.

³⁶ A importância da presença do espectador para percepção da obra faz com que materiais fotográficos e videográficos não sejam 100% fiáveis para a avaliação e interpretação do trabalho. A imagem pode não captar todos os ângulos de uma instalação, assim como seus estímulos sensoriais. Apesar destes pontos negativos, a fotografia e o vídeo ainda são relevantes por serem formas possíveis de documentação da arte efêmera. Utilizaremos destes dispositivos, fotográficos e videográficos, para a análise das obras de Chiharu Shiota, nesta investigação.

Segundo a referida autora, esta descentralização do espectador, na instalação, está alinhada com a visão pós-estruturalista, em que apresenta um sujeito múltiplo, deslocado e fragmentado. Destarte, a visão não é centralizada e sim múltipla, alinhada com a nossa condição humana. Este pensamento também está de acordo com os movimentos feministas e antirracistas da época, que afirmavam não existir apenas uma forma de enxergar o mundo, sendo esta única forma um retrato da hegemonia masculina.³⁷ Grande parte das instalações não possui um ponto específico em que se consiga ver toda a peça, o espectador tem de se movimentar pelo espaço para conseguir ter uma assimilação do todo. Bishop (2005) acrescenta que não existe apenas uma perspectiva, são obras em que o espectador entra nelas, consideradas: “*'theatrical', 'immersive' or 'experiential'*” (p. 6).

Segundo Carvalho (2005), no gênero instalativo, o espaço de exposição da obra tem influência direta não somente na montagem, como na própria concepção da peça. A instalação está diretamente conectada com o espaço, tanto aos parâmetros físicos, quanto aos parâmetros simbólicos, históricos, culturais e geográficos do local. Portanto, o espaço não é neutro, ele faz parte da obra. Esta conexão caracteriza os trabalhos *site specific*, que também contribuiu para o movimento de não comercialização da arte. Além de *site specific*, grande parte das obras instalativas são *in situ*, construídas no próprio local de exibição. As obras são pensadas no estúdio, mas a construção é feita diretamente no local da exposição. Outra particularidade da instalação é sua dimensão, que pode tomar todo o espaço, apresentando proporções colossais e impactando pela sua volumetria.

Conforme mencionado, a instalação é uma arte efêmera, com potência desinstalativa permanente. De acordo com Oliveira (2016), a possibilidade de desmontagem e remontagem da obra tem levantado várias questões com relação a identidade da peça. O trabalho pode ser reconstruído, como por exemplo a peça de Chiharu Shiota, “*Where Are We Going?*” (2017-2020), montada primeiramente no centro comercial Bon Marché Rive Gauche, em Paris (2017), remontada no Mori Art Museum, em Tóquio (2019), e na Fondazione Merz, em Turim (2020). De acordo com Reiss (1999): “*even if the same installation is remade in more than one location, it will not be exactly the same in two places, owing to the differences between spaces*” (xix). Para além da remontagem, a obra instalativa permite adaptação de local a local. Carvalho (2005) discute que se trata da mesma obra, mas sendo outra instalação, “uma obra não é re-

³⁷ Um exemplo de movimento artístico feminista é a “*Womanhouse*” (1972), comandada por Judy Chicago e Miriam Schapiro, que junto com as estudantes do *Feminist Art Program*, do *California Institute of the Arts*, criaram várias performances e instalações com a temática feminista (Bishop, 2005).

instalada e sim, instalada em outro local, em outra situação, em outro contexto” (p. 331). Levanta-se, inclusive, a possibilidade de se substituírem objetos presentes na obra, a depender da escolha e orientação do artista. No entanto, esta alteração não deve afetar a essência da peça. A problemática é: como determinar a identidade da obra, a essência da obra? Até que ponto a obra pode sofrer alterações sem descaracterizar o trabalho? Oliveira (2016) discute estas questões em sua tese de doutorado “A Instalação em âmbito museológico: Desafios e estratégias para o futuro”. A autora coloca como ponto crucial o conhecimento da identidade da obra para a preservação e conservação da mesma. Ainda sobre este assunto, Carvalho (2005) aponta: “discutir a questão da identidade das instalações, envolve delimitar, analisar e compreender suas específicas condições de existência, o que por sua vez, está vinculado ao carácter relacional, contextual e situacional das mesmas” (p. 242).

Uma instalação pode conter pinturas, esculturas, *video art* e tantos outros formatos. Entretanto, não necessariamente precisa ser uma *mixed-media*. Também não é obrigatório a questão de se entrar na obra ou de ter alguma intervenção por parte do espectador, podemos apenas contemplá-la e ainda assim ser instalação. De acordo com Carvalho (2005), “o que uma instalação pressupõe, por sua vez, consiste na possibilidade de ser instalada. Isto é, de espacializar-se como uma instalação e enquanto instalação” (p. 97). A instalação pode ser composta por objetos heterogêneos, ou um único objeto, que estão articulados entre si, conectados, em uma localização específica. Todos os elementos de uma instalação fazem parte de um singular, mesmo havendo vários objetos, eles representam um signo único. Pela possibilidade de agregar diversos meios e mídias, a instalação tem propriedade híbrida, havendo uma impermeabilidade entre os gêneros. Segundo Bishop (2005), o termo “instalação” tem-se se expandido bastante: “*describe any arrangement of objects in any given space, to the point where it can happily be applied even to a conventional display of paintings on a wall*” (p. 6).

Em razão disto, a arte contemporânea, e assim a instalação, não se enquadra nos requisitos da arte moderna de obra autónoma, independente e autêntica, como apontado por Mukařovský (1988) e Osborne (1999). Não-autónoma, pois, é dependente do espaço e do local. Considera-se o espaço desde o momento da constituição da obra e a construção dela, materializando-se em obras *site specifics* e *in situ*. Carvalho (2005) qualifica o produto da instalação como um objeto contextual em oposição ao objeto artístico, justamente, por a instalação ter uma dependência do contexto do local. Segundo a referida autora, “uma obra concebida, realizada e reconhecida como contextual, por sua vez, opera com e a partir das

contingências representadas pelas características físicas, materiais, históricas, culturais e sociais que constituem o local e o lugar ocupados pela obra” (p. 50); “Não-autêntica” por carregar a possibilidade de desmontagem e remontagem, e assim ganhar novas configurações e interpretações, por isso também é considerada obra *unfinished*, inacabada. Dependente igualmente do espectador, a criação não está inteiramente com o artista, caracterizando-se como obra não-única. Oliveira (2016) coloca de forma bem assertiva o que distingue uma instalação:

Uma instalação envolve o espectador, que entra dentro da obra. É geralmente constituída por mais do que um objecto/componente embora deva ser entendida como um todo. São privilegiadas as relações entre os diversos elementos e o contexto, incluindo o espectador, para quem a obra se revela à medida que se movimenta através dela. Muitas instalações envolvem uma experiência multi-sensorial. Os componentes intangíveis têm um papel fundamental: a distribuição espacial dos diversos elementos, a interacção com espectador, o movimento, a luz, o som, etc. fazem parte da experiência da obra. E, por fim, uma instalação varia ao longo do tempo, quer seja fruto da intenção do artista, quer por resposta às circunstâncias, como por exemplo, o espaço no qual é mostrada ou as diversas imposições e limitações que podem existir. (pp. 85-86)

2.1.1 Possíveis classificações da instalação

Com o sucesso e expansão da instalação, aumentaram os estudos e as discussões em relação a este género, o que fez surgir a necessidade de classificação destas obras. Bishop (2005), por exemplo, reconta a história da instalação a partir da experiência do espectador, dividindo-a em quatro grupos: “*the dream scene*” [cena de um sonho], “*heightened perception*” [percepção aumentada], “*mimetic engulfment*” [envolvimento mimético] e “*activated spectatorship*” [espectador ativo] (tradução nossa).

1) “**The dream scene**”: com uma abordagem mais psicológica e psicanalítica, o espectador entra num ambiente de um sonho, emerge psicologicamente neste espaço, é absorvido, envolvido, por ele. O “ator” principal da obra é o espectador, tudo é pensado e voltado para ele. Esta cena traz a semelhança com a teatralidade, aproximando-se da cenografia.

As três principais características desta tipologia são: “*the sensory immediacy of conscious perception, a composite structure, and the elucidation of meaning through free-association*” (Bishop, 2005, p. 16). Ou seja, estas obras criam associações com o consciente e o inconsciente do espectador, com as suas memórias. O espectador passa a ter sinergia com a peça, apropriando-se do suposto cenário. As associações formuladas não são apenas individuais, mas também sociais e culturais, a considerar que a obra está conectada com o espaço e o lugar, no seu contexto geográfico-histórico. Um exemplo deste tipo de instalação é

a *Total Installation*, do artista conceitual russo Ilya Kabakov (b. 1933) (fig. 34).³⁸ Kabakov criou esta modalidade com o objetivo de reter o espectador, de atrair sua atenção:

I came up with the genre of “total installation”. The viewer winds up in a space in which he sees a multitude of things: paintings, sketches, objects, texts—in essence, the same things he sees by other artists, in other installations. But here the entire collection, and the viewer himself, turn out to be submerged in a purposefully constructed space with an encompassing atmosphere created as well by specific paint on the walls, ceiling, and floor and special lighting. It is that medium, that air, that I brought with me here, to the West. (Kabakov, 2018, p. 243)

2) **“Heightened perception”**: tem uma abordagem mais fenomenológica, sendo representada pelos minimalistas e os escritos de Merleau-Ponty (1945), em *“The Phenomenology of Perception”*. A obra é pensada a partir das ações e reações que o espectador terá. Tira a atenção de um único objeto e a coloca na conexão entre eles, e destes com o espaço. Incita a expansão da percepção, antes unilateral. Como modelo, temos os trabalhos de *“Light and Space”*, expostos por artistas que começaram a explorar somente efeitos de luz e sombra, coordenados com os espaços escolhidos, como Robert Irwin (b. 1928) em *“Black Line Volume”* (1975) (fig. 35); trabalhos que pedem a ação do espectador, como os da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), em que havia a possibilidade de manipulação dos objetos (fig. 36); e os Parangolés de Hélio Oiticica (fig. 12). O uso de vídeos e espelhos também é comum nesta categoria, com o objetivo de expandir a percepção do espaço e do indivíduo. Portanto, as peças consideradas *“heightened perception”* aumentam o entendimento de fisicalidade do espaço, da obra e do espectador, da sua própria existência.

3) **“Mimetic engulfment”**: ao contrário do anterior, nesta variedade temos a desintegração do sujeito, o desfalecimento do espectador. A exemplo são as *“dark installations”* que estimulam a dissolução do sujeito e traz a falta de percepção do Outro e de si próprio. Não se sabe onde começam e onde terminam as fronteiras subjetivas e corporais. Dentre estas obras, existe o trabalho do artista Lucas Samaras (b. 1936), *“Room no.2 or Mirror Room”* (1966) (fig. 37). Outro efeito utilizado nesta tipologia é o excesso de luz, que causa desorientação, confusão, e faz com que se perca a noção de si e do espaço. Aqui, também há o uso de espelhos, mas exibidos de uma forma que não tenha um reflexo do corpo, como na categoria anterior, mas sim uma desordem do sujeito.

³⁸ Percebe-se aqui a aproximação com o conceito *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total, do maestro e compositor Richard Wagner, o qual apresenta a interdisciplinaridade de gêneros como teatro, poesia, música, pintura, performance, artes plásticas (Carvalho, 2005).

4) “*Activated spectatorship*”: por último, este tipo de instalação coloca o espectador como um sujeito político. Não representando apenas um ser único, mas um coletivo. Traz a ideia de um conjunto fomentando a percepção da presença do Outro. As instalações desta tipologia têm o objetivo de gerar comunicação entre os espectadores e não apenas a função de contemplação e ação individual. Além do próprio Hélio Oiticica, outro artista que abraçou esta questão política foi Joseph Beuys (1921-1986), com a peça “*Bureau for Direct Democracy*” (1972), na Documenta 5, ou “*Information Action*” (1972), apresentada na Tate Gallery, em Londres, consideradas obras seminais para a arte socialmente engajada (fig. 38).

The entire experience into which art flows, the issue of liberty itself, of the expansion of the individual's consciousness, of the return to myth, the rediscovery of rhythm, dance, the body, the senses, which finally are what we have as weapons of direct, perceptual, participatory knowledge ... is revolutionary in the total sense of behaviour. (Helio Oiticica, 1967 as cited in Bishop, 2005, p. 102)

Reiss (1999) traz resumidamente outros autores que apresentam classificações para a instalação, como: Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, e Michael Petry que dividem a instalação em quatro categorias: “*use of media technology, Earth Projects, museumification process, and responding to the history of a particular site*” (p. 136). Outra autora citada é Nancy Princenthal que também traz quatro categorias: “*theatricality, a claustrophobic sense of intimacy, the use of advanced media technologies, and obsessive composite pieces (accumulations)*” (p. 136).

Rosenthal (2003) divide a instalação em duas categorias principais: “*Filled Space*” e “*Site-specific*”. Em “*Filled Space*” a obra é mais importante que o espaço, portanto é independente. Dentro desta categoria, existem duas subcategorias: “*Enchantments*” – instalações absorventes, que transportam para o universo do artista; e “*Impersonations*” – que representam uma situação da vida. As instalações “*Site-specific*” também se dividem em duas subcategorias: “*Interventions*” – obras que possuem um senso crítico quanto ao local de exposição, de acordo com as ponderações culturais, institucionais ou históricas; e “*Rapprochements*” – respondem principalmente às propriedades físicas do espaço.

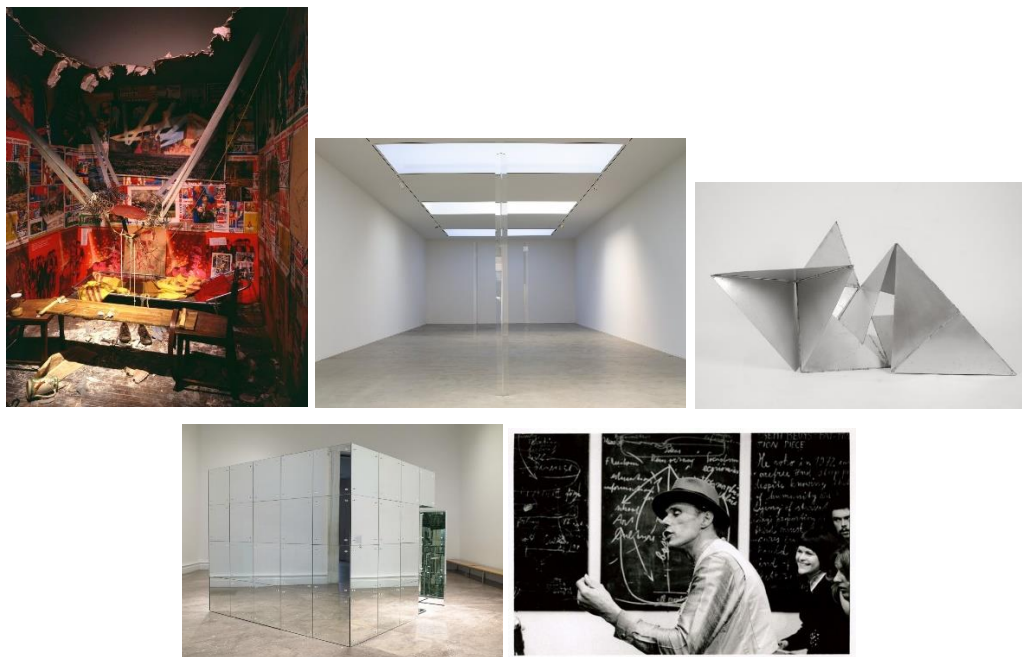


Figura 34: Ilya Kabakov, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, 1985, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle. Purchase, 1990. © Ilya & Emilia Kabakov; **Figura 35:** Robert Irwin, *Black Line Volume*, © Robert Irwin.³⁹; **Figura 36:** Lygia Clark, *Bichos*, 1960⁴⁰; **Figura 37:** Lucas Samaras, *Mirrored Room*, 1966, mirror on wood, overall: 96 x 96 x 120 inches (243.84 x 243.84 x 304.8 cm), Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, Gift of Seymour H. Knox, Jr., 1966, K1966:15, © Lucas Samaras; **Figura 38:** Joseph Beuys, *Information Action*, 1972, Performed at the Tate Gallery, 26 February 1972, Photo: Simon Wilson, Tate Archive Photographic Collection: Seven Exhibitions 1972.

2.2 Processo criativo

A constituição da obra instalativa leva em consideração o espaço e suas características, sendo um trabalho construído *in situ*, sendo “realizado no próprio sítio de destinação da obra, ainda que vários elementos que compõem a mesma tenham sido produzidos em outros locais, seja em um estúdio do artista, em uma fábrica ou outra possibilidade qualquer” (Carvalho, 2005, p. 230). Portanto, o processo criativo da instalação demanda visitas ao local de exposição e alinhamento com o curador e a equipa da instituição, a ser necessário perceber, por exemplo, qual o objetivo da exposição, a mensagem que se quer passar, qual será o contexto, os demais artistas e obras que estarão presentes. É importante ter a planta baixa do espaço, assim também como fotografias, saber se será um espaço aberto ou fechado, quantas paredes o compõem, se tem pé direito alto ou baixo, e etc. Todas estas informações impactam nas escolhas do artista, “seja como for, se o sítio de destinação da obra é parte desta, o artista poderá considerar suas

³⁹ Fonte: Pace Gallery, consultado em 3 de dezembro 2020, recuperado de: <https://www.pacegallery.com/journal/museum-exhibitions/hayward-gallery-s-space-shifters-will-feature-robert-irwin/>

⁴⁰ Fonte: Portal Cultura Genial, consultado em 3 de dezembro 2020, recuperado de: <https://www.culturagenial.com/lygia-clark/>

características físicas e materiais - assim como históricas, culturais e sociais - em função de seu projeto de trabalho” (Carvalho, 2005, p. 184). Desta forma, a instalação transforma o local de exposição. O esforço e preparação antes da montagem da obra é para perceber como este local pode ser transformado, transgredido.

No processo criativo da obra instalativa, existe o momento de inspiração, o *in sight*, que trará a ideia da obra. Porém, diferente de como pensavam os Romantistas, a concepção da obra exige também muito trabalho de pesquisa, de levantamento de informações, de experimentação. Segundo Carvalho (2005), existe a etapa do desenho, da criação de um projeto e de croquis, assim como, quando necessário, simulações em 3D e maquetes. O desenho faz parte desse processo, quase como fator fundamental, este sai do papel e toma o espaço. Osborne (1999) coloca que a utilização do desenho é um marco da divisão entre as artes úteis e as belas-artes:

Na nova filosofia, “desenho” indica a planificação de qualquer artefato, destina-se êle ao uso ou à exposição. Até êsse ponto, o abismo existente entre as artes úteis e as belas-artes foi transposto. O desenho envolve a manipulação ou adaptação de qualquer material de modo que se obtenha o resultado colimado e se evitem resultados indesejáveis. (p. 49)

Outra particularidade do processo criativo da instalação é que ele não finaliza quando a obra está montada. Ao fomentar a participação do espectador, este pode fazer parte da criação da obra. Conforme indicado, a própria percepção e consciência do espectador fazem parte da construção da obra. Deste modo, uma questão que se tem levantado é: qual seria o fim do período de criação de uma instalação, sendo está uma obra *unfinished*? O próprio uso de materiais naturais ou materiais que sofrem com o processo de degradação traz a transformação da peça, tornando-a uma obra nunca terminada, sempre em mutação. Sobre este assunto, Derdyk (2010) diz:

Quando terminar? O trabalho pede a decisão de seu destino. Esta decisão desempenha um significado essencial: continuar costurando um mesmo trabalho advém de uma somatória de pequenos impulsos singulares. Às vezes esta decisão é mera circunstância, tanto faz parar ou continuar. A ideia está ali impregnada, está ali: tudo é questão de tempo. (para. 7)

Um ponto que tem influenciado no processo criativo das instalações são as novas oportunidades tecnológicas, como o trabalho mencionado da artista Janet Echelman, em que envolve profissionais de outras áreas, como arquitetos e engenheiros, assim como o uso de informações da NASA (*National Aeronautics and Space Administration*) e da NOAA (*National Oceanic and Atmospheric Administration*) (Rita, 2016). Há artistas que exploram em seus

trabalhos, por exemplo, o uso de *qr codes*, realidade aumentada, projeções, que ampliam a interação com o espectador.

Atualmente, ainda é possível encontrar um discurso contraditório quanto à concepção da obra de arte: há os que defendem que surge a partir de um momento de inspiração, um *insight*, e os que defendem que a obra nasce a partir de um trabalho árduo de pesquisa, estudo e experimentação. Quando na verdade, segundo Livingston (2005), é a junção destes dois momentos que leva a criação do objeto artístico. Derdyk (2012) fala do processo criativo fluido e o quão importante é o gesto, o movimento e a corporalidade para ele:

o corpo cria um pensamento, o corpo sustenta uma ação, o corpo vive os ritmos, as (des)continuidades, as intensidades, as disjunções, as alternâncias. O pensamento borbulha no corpo, o corpo contrai com o pensamento, o pensamento gera um movimento, o movimento do corpo provoca as matérias do mundo. (p. 17)

De acordo com este pensamento, Livingston (2005) mapeou o que chama de estágios do processo criativo, totalizando em quatro: 1º) “*preparation*” – que caracteriza o processo de aprendizagem de uma nova prática, requer o desenvolvimento de diversos planos, especificando os tipos de técnicas e materiais; 2º) “*incubation*” – quando o artista se distancia do problema, mas o inconsciente continua a trabalhar sobre a questão; 3º) “*illumination*” - que pode se dizer o momento do *insight*, das soluções para aquele problema levantado anteriormente; 4º) “*verification and elaboration*” – as soluções adquiridas são avaliadas e aprimoradas. Duchamp (1957) traz uma visão mais poética para este momento de criação do objeto artístico:

No ato criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. A sua luta no sentido da realização consiste numa série de esforços, dores, satisfações, recusas, decisões, que também não podem, e não devem, ser completamente conscientes, pelo menos no plano estético. (para. 11)

2.2.1 Intenção do artista

Muito tem se discutido sobre a importância de se saber a intenção do artista (ou não) para a interpretação da obra. Com relação à instalação, isto é uma grande questão em virtude de a peça ser metamórfica, podendo ser remontada e reinstalada. A intenção do artista influencia na identidade da obra e é uma parte importante da criação artística (Livingston 2005; Oliveira, 2016). Segundo Mukařovský (1988), a intenção de criação da obra é uma diferença essencial, por exemplo, entre a obra de arte e as belezas naturais, sendo estas últimas “belas” sem a intenção de o ser. Destarte, justifica também Livingston (2005): “*one, positive strategy for justifying the intentionalist thesis in question is to contend that being intentionally created is a*

necessary condition of an item's status as an artefact, and that the latter is in turn a condition on being a work of art" (p. 40).⁴¹

Carroll (2000) fala sobre o intencionalismo na arte, explicando-o como: "*doctrine that the actual intentions of artists are relevant to the interpretation of artworks they create - just as actual intentions are relevant to the interpretation the everyday words and deeds of other people*" (p. 75). São diversas as teorias e vertentes sobre o intencionalismo. Para os pensadores intencionalistas, intenção de criação explica o porquê daquela obra de arte ter aquelas características, o porquê de o artista ter feito aquelas escolhas, ter usado aquela técnica e aqueles materiais.

O referido autor apresenta um estudo mais direcionado para obras literárias, de interpretação do texto, mas que também pode ser aplicado a arte em geral. Carroll (2000) divide o intencionalismo em três categorias: 1) "*actual intentionalism*" – ou "*absolute intentionalism*", como chama Livingston (2005), que diz que a interpretação da obra está somente relacionada a intenção do artista, quem criou a obra; sendo o artista a única fonte para a interpretação da obra. A intenção do artista e a significação da obra são vistas como a mesma coisa.

2) "*Hypotetical intentionalism*" – nesta categoria a interpretação da obra não está na intenção do artista, mas como coloca Carroll (2000) "*by the best hypotheses available about what they intended*" (p. 78). O significado do texto, ou a interpretação da obra, é adquirido a partir do "leitor ideal", ou seja, aquela pessoa que possui um conhecimento cultural do texto, da obra ou do autor. Usa-se das publicações disponíveis sobre a obra e sobre o artista e cria-se esta conjectura, "hipotetizando" o significado pretendido. Oliveira (2016) diz ser o tipo de intencionalismo que "defende que a significação da obra é determinada pela melhor hipótese que uma audiência competente e adequadamente informada poderia construir" (p. 222).

3) "*Modest actual intentionalism*" – diz que a intenção do artista é relevante, mas não deve ser considerada como única fonte, outras fontes também são importantes para a interpretação da obra. Por considerar outras fontes, assume que existem intenções não conscientes para a criação da peça, assim como intenções que não são realmente realizadas, concretizadas. A diferença para o "*hypotetical intentionalism*", é que no "*modest actual intentionalism*" são consideradas fontes não publicadas, como entrevistas com o autor ou papéis

⁴¹ Apesar de na arte conceptual ou performance, muitas vezes, não existir exatamente a criação de um artefacto ou objeto artístico.

não divulgados. Carroll (2000) defende o “*modest actual intentionalist*” e diz que este aproxima-se com a nossa intuição, ou interpretação, diária:

Thus, the modest actual intentionalist sees literary and artistic interpretation on a continuum with ordinary interpretive practices, which are aimed at tracking actual intentions. Certainly, even the hypothetical intentionalist must agree that our practices of literary and artistic interpretation evolved from our practices of everyday interpretation - which practices, needless to say, function to detect actual intentions. (pp. 81-82)

Uma das críticas feitas ao “*modest actual intentionalism*”, colocada por Livingston (2005), é na situação em que não se é possível a conversa com o autor da obra, a entrevista com o artista, na tentativa de obter a intenção para a criação da obra, como é o caso, por exemplo, do artista já ter falecido.

De acordo com os estudos da Filosofia da Mente apontados por Livingston (2005), traça-se dois grupos de teorias intencionalistas: 1) teorias reducionistas da intenção – a qual associa a intenção com outros estados mentais como crenças e desejos; 2) teorias não-reducionistas da intenção – em que se reconhece a intenção como “um estado mental independente”. Dentro deste grupo não-reducionista, estão os filósofos que defendem a teoria da ação, “*intentions are not only states of mind or attitudes, but are also literally actions, or at least constituents thereof*” (Livingston, 2005, p. 9).

A referida autora cita a teoria da ação de Alfred Mele (1997), a qual traz a intenção como atitude, devendo-se assim traçar um plano, para a concretização desta intenção. Portanto, existe um conteúdo esquemático para se chegar ao objetivo colocado. Pode ser que o objeto final não esteja exatamente de acordo com a intenção original, pois ela também muda no decorrer do caminho. A intenção original pode não ser bem sucedida, e assim apaga-se, neutraliza-se essa primeira intenção. Por isso, existe a distinção entre intenção original e intenção final. Contudo, sempre existe a intenção inicial e, a partir daí, um plano. Deste modo, a intenção poderia ser confundida com o ato de tentar algo, porém a intenção não se configura como um ato, como uma ação. Livingston (2005) acrescenta: “*intentions are characterized, following Alfred R. Mele, as ‘executive attitudes toward plans’, the roles of which include initiating, sustaining, and orienting intentional action, prompting, guiding, and terminating deliberation, and contributing to both intrapersonal and interpersonal co-ordination*” (x).

Destarte, a intenção do artista não é algo imutável, rígido, ela segue o fluxo da construção do projeto, do pôr em prática a intenção original, de acordo com os *insights* e experimentações que ocorrem neste processo. Em particular a instalação, que pode ser

remontada, a intenção do artista para a percepção da obra pode fazer com que esta sofra alterações nas novas montagens, de acordo com o desejo do artista de ser entendido. Livingston (2005) levanta a ponderação:

My emphasis on the role of the artist's plans should not be taken as entailing the idea that prior to beginning a composition a writer or musician knows exactly what the final product will be like. Nor do I want to support the misleading idea that artists are fully rational and lucid beings who enjoy complete foresight and control over the creative process. (p. 45)

Apesar de o próprio artista não conseguir, por vezes, colocar em palavras o que quer passar com aquela obra, a intenção do artista é importante visto que pode iluminar alguma mensagem oculta na peça. O cruzamento desta informação com outras fontes permite trazer uma interpretação mais assertiva da obra. Oliveira (2016) propõe que:

obter informação acerca da intenção do artista será, sobretudo, procurar conhecer qual o objectivo a que diz respeito essa intenção, no fundo, qual a obra que o artista pretendia criar e o que procurava atingir com essa criação, os detalhes do plano (ainda que muito esquemático) para chegar a esse objectivo e as adaptações feitas na concretização do mesmo, isto é, na materialização da obra de arte. (p. 231)

A autora citada afirma que a ideia que melhor caracteriza a intenção do artista é o desejo de criar algo, a criação de um plano e a ação de pôr o plano em prática: “No fundo, a intenção pode ser encarada como o fio condutor e o motor que guia e sustém o processo criativo, justificando a tomada de determinadas opções na criação da obra” (p. 249). Desta forma, assume-se que o conhecimento da intenção é crucial para o entendimento do trabalho artístico. Em entrevista concedida a presente investigadora (vide Apêndice B), a artista Chiharu Shiota discursa sobre o quão importante é a interpretação da obra pelo próprio espectador, ainda que reconheça a existência da intenção de criação:

The interpretation of the audience should be free because artwork has many answers and also the people can understand these differently. Of course, artist put intention into the work. It is fine if people know the intention, but at first the viewers have to feel for themselves. They first feel something and then if they want to understand more, they can read the concept. (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020)

Antes de debruçarmo-nos no universo instalativo da artista Chiharu Shiota, no próximo capítulo, apresentamos um levantamento bibliográfico e documental sobre a linha, o fio e o traço, dando principal importância ao elemento capital desta investigação: o fio. Este levantamento tem o objetivo de captar as possíveis interpretações simbólicas adquiridas a partir da intersecção das perspectivas mitológica, antropológica, filosófica e artística. Estes dados são depois cruzados com as informações alcançadas sobre as obras da artista e seu processo criativo, exemplificando a questão intencional da criação da obra e da utilização de materiais específicos.

3 Do Mito, da Linha, do Fio

*Esse amor – mas quase em desespero, mas carregado de ternura –
Que debes mostrar pelo teu fio serão tão forte quanto o arame que te suporta.
Conheço os objetos sua malignidade, sua crueldade, sua gratidão também.
O fio estava morto – ou mudo, se quiseres, ou cego –
eis-te aqui: ele vai viver e falar. [...]
Certos domadores utilizam a violência. Podes tentar domar o teu fio.
Desconfia. O arame, como a pantera e como, dizem, o povo, ama o sangue.
Melhor cativá-lo.
(Genet, 1957 como citado em Didi-Huberman, 2019, p. 38)*

Conforme apontado, a matéria artística ganhou importância dentro do universo da arte, deixou de ser mero instrumento artístico, ou um utensílio que viabilizava a obra de arte, e tornou-se a própria obra, carregada de simbolismo. Uma destas matérias ressignificadas é a matéria têxtil, e desta o fio têxtil. O fio é o objeto de estudo desta pesquisa, portanto este capítulo aborda toda a simbologia por trás da linha e do fio, permeando a mitologia, a antropologia, a filosofia e a arte. Parece-nos essencial um mergulho neste universo emblemático do fio, visto que é a partir deste levantamento que se desenvolve o estudo das obras têxteis instalativas de Chiharu Shiota.

3.1 Do mito

O mito, desde sempre, por ser uma narrativa, está diretamente ligado ao texto e, consequentemente, à atividade do tecer, com muitas de suas histórias retratadas nas tapeçarias antigas. Segundo Rita (2016), a tarefa da tecedura praticada principalmente por mulheres, permitiu-lhes recontar as histórias mitológicas “sobre o fio, a tecedura, o tear, o fuso e o novelo, a aranha e a mulher, o poder aleatório da vontade sobre o destino das criaturas, e é claramente demonstrativa da capacitação criativa, estruturante e construtiva no feminino” (p. 35). Destarte, o mito tem potencial criativo e narrativo. A referida autora também faz um levantamento etimológico do mito, apontando algumas significações importantes para a nossa investigação:

Mito 1 – elemento de composição culta que traduz as ideias de ‘filamento, fio’; do grego *Mythos*, ‘fio; corda da lira’ (...) Mito 2 – Elemento de composição culta que traduz as ideias de ‘filamento, fábula, mentira’, do grego “*mythos*”. Noutra obra encontra-se uma definição mais completa que nos diz que o termo grego *Mythos* deriva de dois verbos:

Mythéomai (contar, narrar, falar algo para os outros) e *Mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). (p. 36) [grifo do autor]

Mediante o exposto, é possível afiançar a conexão do mito com o fio, não somente o fio físico (matéria), mas também o fio possuidor de carga narrativa (simbólico-abstrato). Outra significação dada ao mito é a da ideia de fábula, de história inventada ou falsa, o que traz um sentido de ficção ao mito. Contudo, Eliade (1972) expõe que isto é uma visão moderna sobre o mito. Nas sociedades arcaicas acreditava-se que o mito era verdadeiro, pois ele conta a história das origens, em que seus protagonistas são “entes divinos, sobrenaturais, celestiais ou astrais” (p. 11).

Começa-se a compreender, a partir do séc. XIX, a dimensão da importância e presença do mito: “o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los” (Eliade, 1979, p. 12). O autor supracitado ainda acrescenta: “as imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psiqué; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser” (p. 13). O mito está diretamente conectado com a situação existencial do homem, serve de referência para o comportamento humano e, por isso, é tão importante mantê-lo vivo, tendo como principal função: “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas” (p. 10).

Eliade (1979) acredita que o homem absoluto é aquele que desperta a consciência, que busca conhecimento para além do seu momento histórico, conhecendo outros estados de ser. Sobre esta ruptura do contexto histórico, Otte (1994) analisa as concepções de Walter Benjamin e expõe a importância colocada pelo filósofo de quebrarmos o *continuum* da história a partir de um corte, como um relâmpago, e assim revisitar o passado, na busca por sabedoria, por uma nova forma de fazer e narrar a história. Ao discorrer a respeito do mito nas sociedades arcaicas, Eliade (1972) traz esta ideia de corte, de ruptura, colocada por Walter Benjamin. Para estas civilizações antigas, os mitos de origem eram de extrema importância, pois revivendo estas narrativas conseguiam adquirir o conhecimento e a vivência dos seus antepassados.

Os mitos nos trazem ensinamentos, narram desde a criação do mundo, do homem, dos animais, como também “todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (Eliade, 1972, pp.12-13). A partir do conhecimento do mito, passamos a conhecer a origem das coisas do mundo e a própria história da humanidade.

Eliade (1979) discute sobre o poder da imaginação para a criação e a percepção, e que o mito e a arte são alimentos para esta imaginação. O referido autor acrescenta que aquele que não possui imaginação é visto como “ser limitado, medíocre, triste, infeliz” (p. 20). Num sentido mais antropológico, o mito tem função de passar as histórias de um povo, ou seja, o conhecimento adquirido, de geração em geração. Conforme Ingold (2007), são as linhas dos antepassados que nos agregam conhecimento, sabedoria passada por gerações. Para o aludido autor, esta é a verdadeira genealogia da linha.

Eliade (1972) traça um paralelo entre a história dos povos primitivos e a história da arte. Os povos primitivos destruíram o seu Mundo com o objetivo de criar um novo Universo. Assim foi na arte, na aniquilação da matéria, na busca de novas formas de se fazer arte, fugindo à pintura e escultura da arte clássica. Os artistas modernos precisaram “reduzir a nada as ruínas e os escombros acumulados pelas revoluções plásticas precedentes; precisava chegar a uma modalidade germinal da matéria, a fim de poder recomençar a história da arte a partir do zero” (*op. cit.*, p. 54). Foi necessário o retorno ao Caos, à destruição, para a criação de um novo Universo artístico, pois um reinício só é possível depois um fim.

Atualmente, esta destruição e provocação são valorizadas no mundo artístico. Pede-se que o artista “se molde à sua imagem mítica, que seja estranho, irreduzível e que ‘produza algo de novo’” (Eliade, 1972, p. 131). De acordo com Mukařovský (1988), deve-se avaliar a “obra de arte como signo, constituído pelo símbolo sensorial criado pelo artista, pela ‘significação’ (=objecto estético) que se encontra na consciência colectiva e pela sua relação com a coisa designada” (p. 14), sendo função do signo comunicar algo para aquela comunidade. Portanto, a arte é considerada signo, que explora e utiliza a linguagem do mito, do seu mais puro simbolismo, para criar obras que não são apenas belas, mas passam uma mensagem.

Tilley (2006) aponta que as coisas, assim como as obras de arte, possuem sua própria identidade. Entretanto, o seu significado é fluido, podendo ser alterado de acordo com o tempo e com a relação deste com o ambiente social, acrescenta:

If things may be held to possess their own biographies it is but a short step to consider these things as possessing their own agency and actively having effects in relation to persons: altering their consciousness, systems of values and actions. (p. 10)

Em virtude disto, a obra de arte, e o próprio fio, possui biografia e identidade, que são fluidas e, ao mesmo tempo, influenciam o ser e a sua subjetividade. Mito e arte estão juntos neste processo de transgressão e evolução do sujeito.

Com uma presença fortemente feminina, os mitos relacionados ao universo têxtil são muitos. Um destes é o mito de Penélope, de Homero, esposa de Ulisses, que tem um trabalho de tecitura exaustivo, um construir, desconstruir e reconstruir, voltado à expansão interior, um autêntico exercício de libertação (Rabelo, 2013). O movimento repetitivo está muito presente na arte têxtil e no mito. Esta movimentação reflete a questão do tempo, que cessa no momento da tecitura, mas faz-se presente na exaustão da atividade, no corpo cansado da tecelã ou do artista. Penélope tem um “trabalho contínuo de tecer e desfilar, dia e noite, sem completar a tarefa, numa tentativa de parar o tempo, aponta para uma consciência da construção do seu próprio destino, resistindo pacificamente a vontades alheias” (Rita, 2016, p. 41). Penélope usa-se da tecitura de forma inteligente e estratégica, para conseguir o que quer:

ao tecer de dia e desmanchar o que fez a noite, consegue burlar durante anos a pressão de pretendentes para se casar novamente; através de sua capacidade de tecer, a personagem exerce poder de escolha e conduz a situação à sua maneira. (Rabelo, 2013, p. 10)

Outras histórias mitológicas que trazem esta questão da narrativa e do feminino, usando-se da arte têxtil como registo para o que ouviam ou para representação da sua própria biografia são: o mito das filhas de Mírias, a história de Helena de Troia e o mito de Filomena. Sobre o primeiro e o segundo, Rita (2016) conta:

Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.) na sua obra *Metamorfoses* evoca as filhas de Mírias que, sendo devotas de Atena, se recusaram a participar nos cultos orgiásticos, decidindo continuar a tecer durante os festivais de Dionísio, concentrando-se no trabalho e contando histórias para se entreterem, utilizando a aliança entre a tecitura e a narrativa como uma forma de resistência, em defesa do seu espaço próprio e da sua liberdade de culto, de opinião e de opção, tal como Helena de Troia que bordava uma tapeçaria para fazer a mortalha do sogro, desenvolvendo no seu trabalho têxtil o registo gráfico dos acontecimentos da guerra a que assistia. (p. 42)

Enquanto que o mito grego de Filomena conta que mesmo depois de ser trancada numa torre e ter a língua cortada pelo seu cunhado, ela consegue tecer e assim contar a sua história, denunciando a sua situação. Segundo Rita (2016), a partir desta declaração têxtil, Filomena é salva pela sua irmã e conquista de volta a sua liberdade. Deste modo, a tapeçaria substituiu a voz de Filomena, tomou o lugar da história narrada, ilustrando o potencial deste dispositivo, que neste caso, foi o de salvação e resgate.

Portando, pode-se considerar que o fio está diretamente ligado à vida. Eliade (1979) diz que esta relação é tão expansiva e abrangente que “o próprio Cosmos foi concebido como um tecido, como uma enorme ‘rede’” (p. 111). Está tudo interligado, o cosmos e a vida humana, por um fio invisível. O mencionado autor adiciona “a palavra babilónica markasu, ‘ligação,

corda’, designa na mitologia ‘o princípio cósmico que une todas as coisas’ e também ‘o suporte, a força e a lei divina que mantêm coeso o Universo’” (p. 113).

3.1.1. O Mito do Deus Ligador

Para além dos mitos que trazem a atividade do tecer, Eliade (1979) retrata os povos mais antigos que carregam o simbolismo dos nós, a partir do Mito indo-europeu do Deus Ligador, o terrível Soberano. A magia deste Deus permite-lhe administrar o mundo a partir da sua arma poderosa que se configura através do laço ou do nó. Conhecido como o mestre dos laços, possuindo a magia da ligação, este Deus tem diversos nomes: Rómulo, Varuna, Urano e Júpiter.

Varuna é um dito mestres dos laços. Diversas foram as tentativas de soltar os homens de suas cordas. Varuna “domina o Universo da sua morada sideral; e, ao mesmo tempo, ele pode tudo, porque é cosmocrata e castiga ‘ligando’ (isto é pela doença, pela impotência) os que infringem a lei, pois é guardião da ordem universal” (Eliade, 1979, p. 95). Neste mito, tem-se a relação do laço com a doença, é como Varuna castiga quem contravém a ordem. Varuna é tão Soberano que não entra em batalhas, ele age somente a partir da magia dos nós.

Eliade (1979) cita outros deuses ligadores que com a magia dos laços e dos nós conseguem controlar o universo, castigando e envolvendo os seus adversários. Segundo o autor citado, são várias as interpretações dos mitos, podendo ser complementares, “não se esgota num único sentido” (p. 96). Esta afirmativa dá abertura a várias possíveis interpretações das histórias mitológicas.

Outros dois deuses ligadores são Nirrti e Yama, que estão relacionados com a morte – Yama, por exemplo, tem os laços chamados de “laços da morte”. Por conseguinte, os homens suplicam aos deuses que os salvem dos laços de Nirrti, Yama e Varuna. Elucida-se assim, como os laços, na civilização Índia védica, tem carácter de doença, de castigo, de morte, traçando “alguns paralelos etnográficos no grupo indo-europeu de deuses e demónios funerários que ‘ligam’ os mortos” (Eliade, 1979, p. 105).

Apesar desta reprodução mais sombria do laço e do nó, Eliade (1979) apresenta também o nó que protege e defende contra “os animais selvagens, contra as doenças e sortilégios, contra os demónios e a morte” (p. 108). Existem os deuses que trabalham para cortar os laços de Nirrti, Yama e Varuna. O autor toma como tarefa classificar os eventos em que o nó e o laço são utilizados num sentido de cura, e fala de como em certas ocasiões acredita-se que os homens

não devem levar consigo nenhum tipo de nó com o objetivo de defender-se dos demônios – como no parto, no casamento e na morte. Em contraponto, em diversos amuletos é possível ver a presença do nó e do laço. Apresenta-se, deste modo, a ambiguidade dos nós que: “provocam a doença mas também a afastam ou curam o doente; as redes e os nós enfeitiçam e também protegem contra a feitiçaria; impedem o parto e facilitam-no; preservam os recém-nascidos e fazem-no adoecer; atraem a morte e afastam-na” (Eliade, 1979, p. 109).

O fio que representa a morte, pode levar a vida por outros caminhos. Apesar de todas estas diferentes apresentações, Eliade (1979) consegue traçar uma semelhança em todas as histórias, estando esta relação presente no seu objetivo final: “do homem libertar-se dos ‘laços’” (p. 114).

3.1.2 O mito de Ariadne

Reflexionando sobre o universo da mitologia grega, temos o mito de Ariadne, que perpassa pela história da figura mitológico de Minotauro – a criatura meio touro meio homem, e conta como Ariadne salvou o seu amado Teseu, por meio de um fio de lã.

A cidade de Atenas, após perder em batalha para Creta, teria de sacrificar, anualmente, quatorze dos seus jovens (sete homens e sete mulheres), enviando-os o labirinto de Cnossos, para alimentar Minotauro. Quando soube, Teseu, o guerreiro ateneu, quis por um fim aquilo, oferecendo-se para ser uma das vítimas e assim conseguir matar Minotauro. Ariadne, filha do rei Minos, de Creta, apaixonou-se por Teseu e, com a ajuda de Dédalo – o responsável pela criação do labirinto de Minotauro, teve a ideia de entregar a Teseu um novelo de lã, que o guiaria para a saída do labirinto de Cnossos. A partir do desenrolar do fio, Teseu desbrava e conquista o labirinto, cumpre a sua missão de matar Minotauro e encontra o caminho de volta para Ariadne (Grimal, 1990; Rabelo, 2013; Rita, 2016; Vasconcelos, 1998). Segundo a autora Rita (2016): “neste mito é pelo amor e pelo ‘fio’ que o herói decifra e se liberta do labirinto, o que também pode ser entendido metaforicamente como uma libertação da teia do destino” (pp. 39-40). Não importa a distância percorrida por Teseu dentro do labirinto, pois ele consegue retornar ao seu amor por meio do fio de lã, compreendido como o fio da conexão, do vínculo.

Para Ingold (2007), o labirinto carrega: “*a powerful image of movement and wayfaring in a world of the dead that is believed to lie beneath the surface of the world of quotidian experience*” (p. 53). Para o autor mencionado, esta descida ao labirinto do subsolo é uma transição da vida para a morte. Ao passo que para Eliade (1979), o labirinto é “concebido como

um ‘nó’ que deve ser ‘desatado’, e esta noção tem lugar num conjunto metafísico-ritual que contém as ideias de dificuldade, de perigo, de morte e de iniciação” (p. 113). Contrapondo a conjunção do labirinto como morte, o fio traz a salvação, a solução para os nós atados. Enquanto o labirinto leva para as sombras, para as “entranhas”, o fio resgata o indivíduo.

3.1.3 O mito de Aracné

Outro mito mencionado ao se tratar da atividade do tecer e do feminino é o mito de Aracné. Esta narrativa levanta a questão do ego, da gratidão e do agradecimento. Como foi colocado, o mito serve de exemplo para o comportamento humano, condicionando-o. Deste modo, o mito de Aracné traz uma mensagem, um ensinamento de humildade. Usando-se de uma forma animal – visto que o fio está presente também no mundo animal, o mito de Aracné traz a figura da aranha, que usa sua teia para agarrar as presas, por instinto e sobrevivência.

Conta-se que os deuses presenteavam os homens com suas dádivas e habilidades. Em contrapartida, os homens teriam de ser gratos, demonstrar devoção aos deuses. Contudo, alguns destes presenteados esqueciam desta retribuição, deixavam-se levar pela arrogância, vaidade e ambição, demonstrando desobediência. Uma destas figuras era Aracné. As habilidades de Aracné deram-lhe a reputação de ser discípula de Atenas, filha de Zeus, deusa da Sabedoria, das artes e dos trabalhos manuais. Aracné era uma excelente tecelã, habilidosa na arte de fazer lã e fiar, e gabava-se de seus feitos. Ela não reconhecia que teria recebido esta habilidade dos deuses, afirmando que seus feitos eram de mérito próprio. Atenas, sabendo do comportamento soberbo de Aracné, tratou de procurá-la disfarçada de anciã, aconselhando-a a mudar de postura, a comportar-se de forma mais humilde, sendo agradecida aos deuses. Aracné não acatou o conselho, e assim Atenas se revelou. Por esta desobediência, Atenas lançou o desafio de quem conseguiria tecer a tapeçaria mais linda. Ao final do desafio, Atenas apresentou uma tapeçaria que mostrava os doze deuses no Olimpo e, em cada ponta, representou a derrota dos homens que confrontaram os deuses, como um aviso a Aracné. Já esta última, teceu as histórias de amor não dignas dos deuses. Aracné venceu a batalha. Porém, Atenas não aceitou a derrota para uma humana e condenou-a a morte. Mais tarde, por remorso, revogou da sua decisão, condenando Aracné ao corpo de aranha, dando-lhe a imortalidade. Deste modo, Aracné passaria o resto da sua vida a tecer fios (Grimal, 1990; Rita, 2016). Apesar da imortalidade ser considerada uma prenda dos deuses, uma dádiva inconcebível aos humanos, Aracné “não fiaria apenas para exercer sua expressividade e criatividade, enquanto aranha teria de tecer teias como

forma também de sobrevivência, por exemplo, para caçar presas ou construir um abrigo seguro” (Rabelo, 2013, pp. 9-10).

Destarte, o mito de Aracné passa a mensagem de que devemos renegar o sentimento de superioridade e sermos gratos às dádivas e habilidades recebidas. Este mito, assim como a maioria dos mitos do universo têxtil, tem uma forte conexão com o feminino e com a atividade do tecer.

Na arte, temos o mito de Aracné retratado na pintura de Diego Velázquez (1599-1660) intitulada “As Fiandeiras” (1657), ou como também é chamada “Mito de Aracné” (fig. 39). A pintura é apresentada em dois planos, cada um com iluminação e personagens próprios. No primeiro plano, temos as fiandeiras, cinco mulheres que executam a atividade de fiação e enrolamento do fio. Destas cinco mulheres, três assumem o posicionamento central, remetendo ao mito das Moiras, das três irmãs, “*the Three Fates*”. No segundo plano, identifica-se o segundo título da pintura “*The Fable of Arachne*”, onde o sujeito mitológico de Aracné é identificado. Para os autores Stapleford e Potter (1987): “*the work is a meditation on the mutability of life and the permanence of art, in which the foreground and the background are used to develop the disjunctions and relationships between the two terms of this meditation*” (p. 159).

Para além de “As Fiandeiras” de Velázquez, outro destaque que podemos apresentar no mundo artístico considerando o Mito de Aracné é Louise Bourgeois (1911-2010). A artista sempre permeia e mantém viva a influência e presença deste mito nas suas obras, chegando a afirmar que a aranha é o “principal personagem da sua vida e obra” (Rita, 2016, p. 213) (fig. 40). Rita (2016) conta que as obras de Bourgeois causam desorientação pois não se trata de uma história pessoal, mas mitológica: “provoca muita confusão em quem observa a obra, é que todas as histórias ‘encaixam’ no mito, transformando a obra em portadora de ‘qualquer história’” (p. 221). Por conseguinte, o seu trabalho ganha outras dimensões, indo para além do universo pessoal da artista. Bourgeois não traz somente o mito, mas também o feminino e suas potências, na busca de uma situação mais igualitária, usando o poder transformador do mito para passar esta mensagem.

Outro autor que traz a figura da aranha é Georges Bataille, como elucidado no capítulo primeiro. Filósofo e com vários textos sobre história da arte, na recusa de dar um significado para o seu conceito de “*formless*” e na tentativa de tentar esclarecer do que se tratava, dizia que o universo não se assemelha a nada, não tinha sentido, era “*formless*”, como uma aranha ou um

cuspe, que devem ser esmagados ou expetorados (Bois & Krauss, 1997; Vieira, 2012). Seu objetivo era rebaixar as coisas, os seus significados e relevâncias. *“Nothing in and of itself, the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene words, the violence of which derives less from semantics than from the very act of their delivery”* (Bois & Krauss, 1997, p. 18).

Para chegar ao *“formless”*, ao rebaixamento e amolecimento das formas, Bataille formulou quatro princípios-condutores: horizontalidade (horizontalização da arte, fugindo à imposta verticalização), baixo materialismo (uma forma de ser contra a matéria, rebaixando-a), pulsação (mais que um mero movimento, é uma agitação que abala e transforma) e entropia (um negativo movimento de deterioração da ordem). Bois e Krauss (1997) retomam estes direcionamentos e criam um dicionário a partir de uma exposição de arte em que as obras presentes foram escolhidas de acordo com estes quatro princípios do *“formless”* e as interpretações dos textos de Bataille, dizem: *“the type of matter Bataille wants to speak about is what we have no idea of, what makes no sense, what ‘has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm’”* (p. 29).



Figura 39: Diego Velázquez, *O mito de Aracne (As Fiandeiras)* (1657), pintura a óleo sobre tela, Museu do Prado, Madrid;
Figura 40: The sculpture *Maman* by Louise Bourgeois in front of the National Gallery of Canada, in Ottawa. Image via Creative Commons.

3.1.4 O mito das Moiras

O mito das Moiras (*Moirae*) ou Parcas (*Parcae*), também conhecidas como *“Fates”*, é o mito que está ligado ao destino, ao fio da vida. Segundo este mito, desde o momento do nascimento, a pessoa tem a sua tapeçaria tecida. O destino de deuses e mortais fica a mercê da decisão das Moiras, e estas decisões não podem ser revogadas nem pelos próprios deuses, nem mesmo por Zeus, correndo-se o risco de subverter a ordem e equilíbrio do universo (Rabelo, 2013; Rita, 2016; Vasconcelos, 1998).

As Moiras são três irmãs, criada pela deusa da noite Nix (de acordo com a mitologia grega), chamadas: Cloto, Láquesis e Átropos – “as tecelãs do destino” (Rita, 2016, p. 38). Elas utilizam um tear para tecer o fio que conduz o destino das pessoas. Sendo a missão de controlar a vida de todos muito árdua, estas dividem-se, ficando cada uma responsável por uma tarefa: Clotho ou Cloto – a qual o nome significa “fiar”, é onde a vida começa, iniciando os fios primários da história do homem; Lachesis ou Láquesis – a qual o nome significa “sortear”, decide quem segue para o fado da morte e controla “os compromissos, as provas e as expiações que incumbirão a cada ser” (*op. cit.* p. 38); Átropos – a qual o nome tem o sentido de “não voltar”, é quem está confinada a missão de cortar o fio, com sua tesoura mágica, determinando a duração da vida (Rabelo, 2013; Rita, 2016; Vasconcelos, 1998). Grimal (1990) apresenta as Parcas (Parcae) como três deusas romanas irmãs, que presidiam o nascimento, casamento e morte dos humanos.

Este mito retrata, mais uma vez, a conexão do tecer com o feminino, a relação simbólica do fio com o destino, ou seja, com a vida. Todas estas narrativas mitológicas apresentadas carregam uma simbologia, uma mensagem, assim como o fio e a própria arte. Muito desta simbologia “concentra-se em uma margem entre o vital e o fatal, ou a liberdade e criatividade versus a prisão e a necessidade de sobrevivência” (Rabelo, 2013, p. 10). Deste modo, o fio e o mito estão diretamente entrelaçados com a existência humana.

3.2 Da linha, do fio, do traço

Considera-se que as linhas estão em todo lado. Segundo Ingold (2007), vivemos, antes de tudo, num mundo constituído de linhas e não de coisas. As linhas lidas da palma da mão, as linhas das marcas da idade, da dobradura da pele. As linhas das ruas, das avenidas, dos caminhos. Nós somos feitos de diversas linhas, “há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 9).

Numa abordagem etimológica, o “Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa” apresenta: “LINHA – Do lat. *linea*; esp. it. *lino*; fr. *ligne*. Significa propriamente *fio de linho*” (Nascentes, 1955, p. 300) [grifo do autor]. Apesar desta simples definição, Mallin (1996) aponta outros significados possíveis para a linha, como “linhas desenhadas”:

Lineamentum, from linea also refers in its most basic sense to a drawn line but is usually employed in the plural to refer to the fundamental lines of some thing, hence a ‘basic pattern’ ... or ‘sketch lines’ ... The idea of a basic pattern is also extended in a general way to mean ‘features’. (p. 90)

No dicionário Priberam (2020), podemos encontrar outras definições, como: fio para coser ou bordar; fio de pesca; direção; traço; risca; série de gerações numa família; frente das tropas em ordem de batalha; O mesmo dicionário apresenta as seguintes variações: linha da frente, linha de água, linha de reconhecimento, linha de mira, linha de tangência. Johnson (1755) apresenta, em seu dicionário intitulado “*Dictionary of the English Language*”, dezassete significados para o termo linha:

1) Longitudinal extension; 2) A slender string; 3) A thread extended to direct any operations; 4) The string that sustains the angler’s hook; 5) Lineaments, or marks in the hands or face; 6) Delineation, sketch; 7) Contour, outline; 8) As much as is written from one margin to the other; a verse; 9) Rank; 10) Work thrown up; trench; 11) Method, disposition; 12) Extension, limit; 13) Equator, equinoctial circle; 14) Progeny, family, ascending or descending; 15) A line is one tenth of an inch; 16) A letter; as in, I read your lines; 17) Lint or flax. (Johnson, 1755 as cited in Ingold, 2007, p. 40)

Ingold (2007) traça um estudo antropológico da linha, em seu livro “*Lines: a brief history*”. O autor afirma que, antigamente, escrever e desenhar significavam a mesma coisa. Não existia a diferenciação atual entre estas duas ações. Escrever e desenhar seriam traços do nosso gesto. O supracitado autor elucida esta afirmação com o exemplo da Arte Chinesa da Escrita, que ao mesmo tempo em que escrevem também desenhavam: “*it was not the shapes or outlines of things that they sought to render; the aim was rather to reproduce in their gestures the rhythms and movements of the world*” (p. 133).

Damon (2014) fala do uso metafórico que algumas mulheres escritoras faziam das técnicas de crochê e tricô em seus textos, como forma de reforçar o seu posicionamento. Entretanto, o que elas não sabiam é que não existe tal metáfora. A autora relata:

What I realized was that text and textile are not metaphors for each other; they are the same thing. Paleo-linguist Elizabeth Barber studies ancient languages and textiles, and she points out that the same tools used for writing were used for making shelter and clothing. (p. 33)

Quebra-se, portanto, a barreira terminológica e simbólica que separa o fio do texto, o escrever do tecer. Ingold (2007) também reconhece a existência de linhas abstratas, numa abordagem mais metafísica, o que o autor chama de “*ghostly lines*”. As estrelas, por exemplo, conectadas por linhas invisíveis formando as constelações, ou as linhas de pesquisa com o uso da triangulação, ou as linhas geodésicas (latitude, longitude, linha do Equador, trópicos); assim como para os médicos orientais, a partir da prática da acupuntura, os meridianos da Terra são como fios de forças vitais que fluem como veias no corpo.

Para o povo Inuit: “*as soon as a person moves he becomes a line*” (Ingold, 2007, p. 75). Deste modo, a linha é o homem, a partir do seu movimento. Referenciando os termos do pintor e poeta suíço Paul Klee (1961), Ingold (2007) cita dois tipos de linha: “*the line that goes along*” [a linha que segue] e “*the line that goes across*” [a linha que atravessa] (tradução nossa). A partir desta dimensão do movimento e da classificação de Klee, o aludido autor traça dois tipos de viagem: “*transport*”, a partir da “linha que atravessa”; e “*wayfaring*”, a partir da “linha que segue”. Enquanto que a “linha que atravessa” conecta pontos, sendo um conector, o “*wayfarer*” é o próprio movimento: “*is instantiated in the world as a line of travel*” (Ingold, 2007, pp. 75-76). A linha é movimento e o homem quando se movimenta é a sua própria linha. A linha e o homem percorrem este movimento contínuo de crescimento e autorrenovação, um eterno “*becoming*”, não possuindo um destino final, pois estão sempre buscando um lugar mais longe para ir. Mesmo que os seus traços sejam apagados do terreno percorrido, as marcas continuarão na memória do viajante. Mallin (1996), parafraseando Heidegger, diz que o filósofo: “*agrees that beings exist insofar as they endure as a particular stretch of time (a 'time-line'). Each being defines itself by its particular way of spreading between its coming-to-be or approach and its passing-away or departure*” (p. 102).

Segundo Ingold (2007), na arte, temos a representação deste pensamento da linha como o caminhar na obra de Richard Long (b. 1945), com a sua famosa peça conceptual “*A line made by walking*” (1967) (fig. 41). Long, seguindo a tendência da desmaterialização da arte, criou esta peça, eternizada pela sua fotografia, recusando-se a acreditar que a arte é um mero objeto artístico. “*A line made by walking*” também traz a questão da repetição, da obsessão ritualística do gesto repetido, materializando-se no andar várias vezes pelo mesmo caminho, até deixar sua marca. De acordo com Roelstraete (2010), esta marca deixada representa a presença de um corpo que já não está mais ali, reforçando a ausência-presença do corpo, temática explorada também pela artista Chiharu Shiota.

A arte moderna, livre do objeto artístico e da materialidade, possibilitou a descentralização da arte e, por conseguinte, o nomadismo artístico, em que os artistas passaram a viajar para todo lado e continuaram criando a sua arte. Segundo Deleuze e Parnet (1998), os nómades são constituídos de devires, não possuindo passado nem futuro, “não têm história, têm apenas a geografia” (p. 26). É o devir-mulher, devir-animal, como no mito de Aracné. Os nómades são como linha, como um caminho, não tem começo nem fim, é sempre o meio que importa. Os autores mencionados adicionam que a linha criadora nasce pelo meio, fugindo o

binarismo, encontrando um fio penetrante no centro, “só há intermezzo, intermezzi, como focos de criação” (p. 23).

Prosseguindo o pensamento antropológico de Ingold (2007), as linhas representam o homem, a sua história, o seu povo. Cada linha é uma personalidade, um destino. Deste modo, criam-se as linhas narrativas dos povos. A linha assume um papel de *storytelling*, traçando a história dos antepassados, tecendo o fio dessas memórias e passando-as de geração em geração. Portanto, a narrativa e a caminhada buscam o mesmo movimento, indo de um lugar para o outro. Segundo Ingold (2007), o povo aborígene australiano utilizava as mesmas palavras para designar “país” e “linha”, e acrescenta: “*these are the lines along which ancestral beings sang the world into existence in the Dreaming, and they are retraced in the comings and goings, as well as the singing and storytelling, of their contemporary reincarnations*” (p. 80). Destarte, a linha não representa apenas o homem, mas o seu povo e a sua história.

Em outro contexto, Mallin (1996) explana sobre as linhas-diretrizes de Heidegger, as quais guiam uma sociedade. Uma civilização é moldada pelas pessoas que permanecem nela, ou seja, todos participam da criação da ordem desta civilização. Esta ordem (e desordem) cria as linhas-diretrizes de uma sociedade que podem ser alteradas no decorrer do tempo-história. Na interpretação das palavras de Heidegger, Mallin (1996) aponta:

Heidegger means that an entity is shaped as well by the distinctive ways of lingering of those around it, and thereby all together help give rise to an order in which they all participate right within their ownmost being. 'Linger' comes from 'long' or 'length', all belonging closely to the region of 'line'. Described here is an order of sinuous lines each of whose character is in part shaped by its chiasmic relationships with its neighbours. (p. 102)

Portanto, é possível constatar a elasticidade simbólica do termo linha, estando esta entrelaçada ao indivíduo e ao coletivo. Ingold (2007) traz, igualmente, a linha do texto, reforçando que para além da história contada, existe também a história escrita. A linha do texto, para o povo da Idade Média, era a forma de lembrar do percurso, do caminhar. O mencionado autor diz: “*retracing the lines of past lives is the way we proceed along our own*” (p. 119). Narrada ou escrita, a história representa o ganho de conhecimento adquirido de lugar em lugar caminhado. Neste ponto, Ingold (2007) levanta o quanto perdemos com a escrita datilografada e com as teclas dos computadores. Perdemos o movimento, a leveza, a continuidade da letra cursiva, da caligrafia.

Alinhados a esta conexão e pertencimento entre homem e linha, Deleuze e Guattari (1983) afirma que somos formados por diferentes espécies de linhas, ressaltando três: 1ª) linha

segmentária – mais dura e inflexível (a família, a profissão, a escola); 2ª) linha de segmentaridade – mais flexível, de onde vem os devires, trazendo pequenas mudanças; 3ª) linha de fuga – é a linha mais tortuosa, que nos leva por caminhos desconhecidos, “*permits strata to be shattered, roots broken, and new conceptions to be established*” (p. 32). Estas linhas traçam uma cartografia, tornando o devir geográfico. Elas existem mutuamente e há riscos caso fiquemos estacionários em uma delas, como a linha de fuga que pode levar ao delírio, à loucura, ao suicídio. A linha de fuga traz esta desterritorialização, o desvio, o devir algo. A linha de fuga não é fugir da vida, mas sim construir algo. Segundo Deleuze e Parnet (1998), o escritor americano F. Scott Fitzgerald (1963) chama estas linhas de: linha segmentarizada, linha de fissura e linha de ruptura. Ainda de acordo com os autores indicados, “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (p. 3).

Deleuze e Guattari (1983) trazem também o conceito de rizoma, que, neste caso, não corresponde à raiz ou aos radicais, mas sim caules subterrâneos, em que qualquer parte sua pode conectar-se a outra, referenciando-se assim aos seus princípios de conexão e heterogeneidade. O aumento de conexões traz o princípio da multiplicidade, sendo esta definida a partir de fora: “*by the abstract line, the line of flight or of deterritorialization following which they change nature by being connected with others*” (op cit., p. 16). O rizoma também traz os princípios de ruptura e a-significante⁴², sendo um processo de “*becoming*”, desterritorializar-se e reterritorializar-se. O rizoma é feito destas linhas citadas de segmentação e desterritorialização, e a ruptura acontece quando uma linha se rompe e explode numa linha de voo. Estas linhas coexistem, reverenciando-se uma a outra. Outro princípio do rizoma é o da cartografia ou decalcomania, o qual não reproduz um mapa, mas cria-o, com diversas entradas e saídas. O rizoma não possui início ou fim, mas sim um meio, um centro, que se expande. Não se reduz a uma unidade, sendo um, dois ou três, pois possui carácter dimensional. Sobre rizoma, Deleuze e Parnet (1998) apontam:

Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes... Tudo isso é o rizoma. (p. 22)

⁴² Guattari (1992), distingue três componentes que contribuem para a produção de subjetividade, sendo eles: “1. Componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. elementos fabricados pela indústria dos mídia, do cinema, etc. 3. dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então as axiomáticas propriamente linguísticas” (p. 14)

Outra associação apresentada por Deleuze e Guattari (1983) é da linha com o livro, ao dizer que: “*in a book, as everything else, there are lines of articulation or segmentation, strata, territorialities; but also lines of flight, movements of deterritorialization and of destratification*” (p. 2). Integrando, uma vez mais, a linha e a escrita, considerando um livro um dispositivo de agenciamento, “*an arrangement*”, que se caracteriza como um “corpo sem órgãos”⁴³ com suas linhas de conteúdo, dependendo a sua existência da conexão com outro agenciamento, com outro “corpo sem órgãos”. O livro só existe a partir do significado fora dele, para além dele, formando deste modo um rizoma com o mundo.

Como exposto no Capítulo 1, a artista Maria Lai, assim como a artista Edith Derdyk, trabalha com a linguagem do livro e do têxtil em suas obras. Nas obras de Maria Lai, a linha não é arrematada, corre livre na superfície das folhas do livro de tecido, muitas vezes transbordando para além de suas fronteiras (fig. 42). De acordo com Rita (2016), “estas linhas não rematadas podem transparecer a imagem simbólica da obra de Maria Lai, uma obra aberta, sem remate, sem término, que ‘segue o ritmo’ da vida” (pp. 234-235). Já Edith Derdyk experimenta o potencial da agulha e da linha, costurando em diferentes superfícies, como tecido, papel, plástico (fig. 43). Nannini (2018) elucida que a artista busca:

Prazer na ação de ir e vir, preenchendo superfícies da folha, do tecido, do espaço. Sua obra provoca uma reflexão sobre como entendemos a espacialidade e como o desenho extrapola o papel, virando costura, que rasga, suspende e reestrutura o espaço. (p. 3005)

Retomando os estudos do filósofo Merleau-Ponty, Mallin (1996) discorre sobre “*chiasm*” [quiasmo], traçando a relação da linha com a arte. Para o supracitado autor, só a linha consegue representar a relação quiasmática idealizada por Merleau-Ponty. De acordo com Mallin (1996), estamos acostumados a ler códigos, representações, formas, desenhos, mas temos que retreinar a nossa visão para interpretar as linhas de uma obra. Distanciamo-nos desta abordagem, pois adquirimos uma visão masculina, centralizadora, do mundo. O masculino traz uma rigidez, um rigor. Já a mulher possui conexão com a terra, com a natureza e com os impulsos de sentir. Ingold (2007) fala da linha ereta, direta, representada pelo homem evoluído, diferenciando-se da curvatura dorsal do *homo habilis*. Para Mukařovský (1988), podemos

⁴³ De acordo com Giancristofaro (2010), o conceito de corpo sem órgãos foi criado por Antonin Artaud (1896-1948), importante figura do teatro francês, criador do Teatro da Crueldade, sendo Deleuze (1947) um dos filósofos-pensadores que explica e estrutura a noção de corpo sem órgãos de Artaud, com o texto “Como construir um corpo sem órgãos”. Ainda segundo Giancristofaro (2010), o corpo sem órgãos é “uma dilatação ilimitada da existência do ser. Uma forma de vida infinita num plano sem dentro nem fora. Um plano de realidade onde qualquer linguagem e todo signo é nu, deve ser vivido, presentificado e correspondente ao mundo como tal” (para. 29)

interpretar a linha recta numa obra de arte como: “clareza e concisão, imediatidade e precisão, sensatez e utilidade” (p. 81). Mallin (1996) caracteriza “*chiasm*” como:

A chiasm is, then, a grouping, gathering or assemblage wherein the members are related sinuously or flexuously by means of bending them- selves to each other. I use these terms because each is bound in the relationship and to the other internally, and to the extent that it can flex, turn or shape itself to or from the other entity. (p. 243)

Destarte, “*chiasm*” trata da evolução possibilitada a partir do encontro com o Outro, da forma respeitosa que devemos nos curvar perante a alteridade. Faz alusão ao texto de Barthes (1992), em “*Empire of Signs*”, o qual retrata a sua passagem pelo Japão e discorre sobre o gesto respeitoso de saudação do japoneses, em que a pessoa curva-se, dobra-se, perante o Outro – o que para os ocidentais poderiam significar um ato humilhante, sendo este ato reconhecido como um exercício do vazio. Um saúda o outro, curvando-se ao mesmo nível: “*is thereby given to the act of exchange, in which, by this form, is erased any greediness (the gift remains suspended between two disappearances)*” (Barthes, 1992, p. 68). Este vazio elimina qualquer ego e sentido de superioridade. Sobre o Japão, o mencionado autor acrescenta: “*here everything is line*” (p. 44).

Segundo Mallin (1996), Merleau-Ponty vai mais longe ao dizer que “*“every relation to being’ is chiasmic*” (p. 244). “*Chiasm*” não traz uma relação de possessão, mas sim de expropriação. O autor defende que somente a linha tem a potência de entrelaçar e cruzar, e continuar retendo-se a si mesma. Entre estes dois lados que se cruzam, não existe um sujeito e um objeto: “*it is a matter of simultaneous inclination and reclinaton, ‘projection and introjection’ and ‘expiration and inspiration’*” (op. cit., p. 245). A partir da curvatura para o Outro, conseguimos clarificar as nossas particularidades e atingir a nossa independência, aumentando o apreço em nós mesmos. Marcos (2010), a partir do pensamento de Levinas, aborda este encontro com o “Outro”, o qual “não há fusão, não há apropriação, mas um encontro entre alteridades”, coloca o Outro como ser absoluto, e que por isso “o encontro com o outro é tão perturbador, porque interrompe a *jouissance* do eu consigo próprio” (pp. 244-245).

Da nossa existência no mundo, solidificamos a nossa forma de ser. Sendo as nossas linhas de inflexão, a partir da nossa curvatura perante as alteridades, que nos desterritorializam. Desta forma, remodelamo-nos e evoluímos. Portanto, somos definidos por nossa capacidade de flexionar. A linha, assim como nós, tem carácter de autoalinhamento, “*a relation to self*” (Mallin, 1996, p. 249). A linha relaciona-se consigo mesma, enquanto se diferencia de si mesma. Cada elemento curva-se a partir de seu lugar, respeitando o seu eu, o Outro não o invade

ou se espalha de forma descontrolada, o encontro é concretizado de forma sedimentar, adquirindo e acrescentando novas camadas ao território que já possuímos.

Em concordância com esta concepção, Mallin (1996) introduz o sentido da obra de arte, a qual podemos ter uma relação quiasmática, fazendo-nos flexionar e adquirir novas perspectivas de mundo: “*an artwork is like a clearing or fountain of light that touches the depths of the entities in its milieu, allowing them to resound in themselves and in their distances*” (p. 269). A linha da obra não existe somente em torno de si mesma, e para si mesma, mas também para o seu envolto, para os vizinhos, para o seu material e moldura, para o gasto do tempo, para a deterioração do material, desta forma permanece carregada de sentidos. O referido autor, em seu estudo, traça uma análise das esculturas do artista Richard Serra (b. 1938), que com as suas linhas sinuosas faz com que vejamos com outros olhos o ambiente a nossa volta (fig. 44).



Figura 41: Richard Long, *A line made by walking* (1967), Photograph, gelatin silver print on paper and graphite on board. Image: 375 × 324 mm framed: 623 × 826 × 26 mm. Collection Tate. © Richard Long; **Figura 42:** Maria Lai – *Diário íntimo* (1977), installation art, © Maria Lai; **Figura 43:** Edith Derdyk, *Rasuras* (2002)⁴⁴; **Figura 44:** Richard Serra, *Arco Inclinado* (1981).⁴⁵

⁴⁴ Fonte: Portal Cargo Collective, consultado em 08 de outubro 2020, recuperado de: <http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista>

⁴⁵ Fonte: Blog Arte Faz Parte, consultado em 08 de outubro 2020, recuperado de: <http://www.artefazparte.com/2010/11/arco-inclinado-1981-de-richard-serra-as.html>

Consoante Mallin (1996), as linhas possuem um ritmo, um tom, um fluxo. O referido autor diz que: “*rhythmos was a quality in a work of art which arose from the seeming ‘flow’ of graceful lines, particularly contour lines*” (p. 88). Todos estes conceitos têm o objetivo de criar uma nova forma de pensar arte:

If thought cannot help but slip away from itself along these traditional lines and flows of its media, I believe that the most trustworthy place in this age for it to move and be beyond itself is in the lines of an artwork. (Mallin, 1996, p. 231)

Apesar desta infinitude aparente do elemento linha, Ingold (2007) a divide em duas categorias: *thread* [fio] e *trace* [traço]. A hibridez da linha ainda permite que o fio transmute em traço, formando assim superfícies, e o traço transmute em fio, dissolvendo superfícies. Um pode tornar-se o outro, revelando a flexibilidade da linha, Ingold (2007) afirma: “*yet whether encountered as a woven thread or as a written trace, the line is still perceived as one of movement and growth*” (p. 2).

3.2.1 Fio e traço

Ambos, fio e traço, são abundantes no nosso mundo. Especificamente sobre o fio, Ingold (2007) diz: “*a thread is a filament of some kind, which may be entangled with other threads or suspended between points in three-dimensional space*” (p. 41). O referido autor afirma que numa perspectiva microscópica, o fio possui superfície, contudo ele não é desenhado nela, não é criado nela e não necessita desta superfície para sua existência. Com relação ao traço, Ingold (2007) o caracteriza como: “*any enduring mark left in or on a solid surface by a continuous movement*”. (p. 43). O traço pode ser dividido em dois tipos: aditivo – quando acrescenta uma camada do material na superfície, como o risco do papel no lápis, ou o carvão numa tela; e redutor – quando extrai o material da própria superfície, como cravar o nome ou um desenho em uma madeira. A obra “*A line made by walking*”, de Richard Long, mencionada no tópico anterior, seria um exemplo de traço redutor.

Conforme afirma Ingold (2007), o traço pode transformar-se em fio e o fio em traço. Como exemplo de traço que passa a ser fio é o andar na corda bamba. O traço do caminhar do funâmbulo é interrompido por um desfiladeiro, por uma quebra do caminho, uma rachadura ou fissura, e cria-se o fio para continuar o percurso. Enquanto o traço é interrompido, cessado, por estas rachaduras, o fio as ultrapassa, supera. O poema de J. Genet (1957), exposto no prólogo deste capítulo, intitulado “*Le funambule*”, é citado por Didi-Huberman (2019) por tratar desta relação do funâmbulo com o seu fio. Em seu livro, Didi-Huberman (2019) traça uma

comparação metafórica entre a parábola do funâmbulo (“aquele que anda ou dança em corda bamba”) e a obra “*Queen and Country*” (2007) do artista Steve McQueen (b. 1969), com os seus selos que retratam os soldados britânicos mortos na guerra do Iraque. Para o referido autor, a soberania do artista está sempre por um fio.

Nestas transgressões da linha, do fio e do traço, Ingold (2007) delineia um paralelo entre a escrita, o bordado e o tricô: a escrita traz o traço puro, indiscutível, do lápis no papel; o bordado, inicia com um traço, com o desenho do molde, mas depois transforma esse traço em fio, a partir do trabalho de bordar, de passar a linha (no caso, o fio), no traço do desenho, fazendo-se esquecer muitas vezes até da superfície (o tecido); já o tricô, inicia com o fio (ou os fios) e vai se transformando em traço, a partir do momento que constrói, que cria, uma superfície, uma trama.

Destarte, um transforma-se no outro e vice-versa, e estes exemplos de tricô, bordado e a própria renda, clarificam esta mutação: “*it is through the transformation of threads into traces, I argue, that surfaces are brought into being. And conversely, it is through the transformation of traces into threads that surfaces are dissolved*” (Ingold, 2007, p. 52). A transformação acontece, inclusive, nos trabalhos dos artistas vistos nesta pesquisa, que primeiro desenhavam o seu projeto e depois transpõem o traço para o fio, para o tridimensional, saindo da superfície do papel (ou da tela) para ganhar o espaço.

Sendo o fio um tipo de linha, herda as características histórico-narrativas desta, é quiasmático, sedimentação e ruptura; é onipresente, transgressor, mutante, real e abstrato; possui ritmo e movimento, um devir-fio e devir-traço; pode representar o homem e seu povo, com sua curvatura e maleabilidade. Uma linha tridimensional que tem a capacidade de criar e desfazer superfícies. Rita (2016) apresenta esta aproximação do fiar e tecer com a narrativa, o *storytelling*, a partir de um estudo terminológico:

a palavra sânscrita *sutra*, que designa o “fio que liga todos os seres, o mundo terreno e o espiritual”, significa também “textos búdicos”. Na Índia, *shruti* e *smriti* tanto significam “urdidura e trama” como os “frutos das faculdades intuitiva e discursiva”. Em chinês, o caractere composto de *mi* (fio grosso) e de *king* (curso de água subterrâneo) designam tanto a urdidura do tecido quanto os livros essenciais; e *wei* é ao mesmo tempo “o comentário desses livros” e a “trama”. (p. 41) [grifo do autor]

Para além da linha abstrata que representa o homem e sua história, assim como a história do seu povo, como colocado por Ingold (2007), o têxtil permite retratar a história por meio das superfícies de algodão e lã, revelando as narrativas de famílias e povos, de gerações, nas grandes tapeçarias. O têxtil é herança, é memória, e assim possui carga histórica e narrativa.

Examinando este encadeamento do texto com o tecer, Ingold (2007) explana sobre a linha traçada numa superfície já existente, como a pintura na areia, e a linha que está tecendo, criando, uma superfície com os fios, como uma manta ou um cachecol, em que: “*grows organically, in one direction, through the accumulation of transverse, back-and-forth movements in the other*” (p. 65). De acordo com o aludido autor, esta caracterização mostra a conexão entre texto e tecedura, e apresenta a derivação das palavras: “*text*” e “*textile*” de “*texere*”, “*to weave*” (p. 65). Ingold (2007) faz a seguinte comparação das atividades da tecelã e do escritor:

one has only to glance at this example to appreciate the force of the analogy between writing and weaving. Just as the weaver’s shuttle moves back and forth as it lays down the weft, so the writer’s pen moves up and down, leaving a trail of ink behind it. (p. 69)

Rabelo (2013) também aponta que: “a palavra ‘texto’ vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava ‘maneira de tecer’, ou ‘coisa tecida’, e ainda mais tarde, ‘estrutura’” (p. 12) [grifo do autor]. Em concordância com este argumento, existem as palavras do universo textual que remetem ao universo têxtil, tais como: “trama, enredo, novela (novelo), e expressões populares como ‘fio da meada’, ‘quem conta um conto aumenta um ponto’, ‘por um fio’” (*op. cit.*, p. 12). A primeira, “fio da meada” pode ser interpretada como quando nos distraímos e perdemos a linha de raciocínio; a segunda, “quem conta um conto aumenta um ponto”, fala das histórias que são recontadas e ganham novas linhas dos seus novos narradores; a terceira, “por um fio”, algo que foi por pouco, muito próximo de acontecer.

Ao considerarmos os elementos básicos do fio, chegamos ao nó, e como importante exemplo deste elemento temos os *quipus*, relevante instrumento de comunicação contabilística na para os povos Incas. Louise Bourgeois, como artista têxtil, trabalha e traz esta questão do nó, criando uma correspondência entre o nó e o fazer artístico. Para a artista: “falar dos nós não significa queixar-se da vida ou dos entraves do fazer, mas destacar esse fator indispensável no desenvolvimento de qualquer vivência” (Bahia, 2002, p. 11). Ainda segundo a referida autora, o nó representa o entrave dos fazeres criativos, que podem ser superados a partir do momento que encontramos uma solução ou não o percebemos mais como problema. Com relação a vida, o nó representa os obstáculos, que precisam ser superados, desembaraçados, para continuar o curso da linha da vida.

Possuímos uma relação íntima com o fio e com a linha, uma conexão natural com estes. A criação do fio, por exemplo, é dependente da ação humana. Os fios criados dos novelos de lã

das ovelhas e do algodão dependem do trabalho do homem, caracterizando-se como uma das artes mais antigas. Enquanto no universo animal existe o exemplo da aranha e do bicho-da-seda que produzem o fio como forma de sobrevivência, proteção e caça. Humano ou não-humano, temos este elemento intrínseco em nossa essência, sendo, inclusive, associado ao nosso sistema nervoso: “*composed of an enormous number of threads which stretch from the periphery to the centre, and from the centre to the periphery*” (Bergson, 1991 as cited in Ingold, 2007, p. 42).

Ingold (2007) discorre sobre um terceiro tipo de linha, que pode ser conseguida a partir de cortes, fissuras, nas superfícies existentes. Quem explorou, por exemplo, estas linhas de corte em suas peças foi Robert Morris (1931-2018), com a sua série “*Felt Pieces*”, o qual citamos no capítulo segundo como sendo um dos artistas minimalistas precursores da *Instalation Art*. O artista delinea estas linhas horizontais e até verticais no feltro, explorando a maleabilidade e caimento do material (figs. 45 e 46).



Figura 45: Robert Morris, *Untitled*, 1970, felt, sculpture, 274,5x183x20,4cm⁴⁶. **Figura 46:** Robert Morris, *Untitled*, 1996, metal and felt, sculpture, 267,5x389,8x333cm⁴⁷.

A linha é livre, desta forma assume o seu movimento transgressor, mutante. Pode ser fio e pode ser traço. Pode ser segmentária ou linha de fuga, de ruptura. Conectada ao texto e à escrita, às histórias narradas. É quiasmática. Traça um destino e liberta do labirinto.

Whether traced in the air or on paper, whether by the tip of the stick or the pen, it arises from the movement of a point that – just as the Corporal intended – is free to go where it will, for movement’s sake. As Klee memorably put it, the line that develops freely, and in its own time, ‘goes out for a walk’ (1961: 105). And in reading it, the eyes follow the same path as did the hand in drawing it. (Ingold, 2007, p. 73)

⁴⁶ Fonte: Plataforma MutualArt, consultado em 09 de outubro 2020, recuperado de: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/D2E641597053D236>

⁴⁷ Fonte: Plataforma MutualArt, consultado em 09 de outubro 2020, recuperado de: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/5B59BC759105D32A>

3.2.2 Edith Derdyk

Dentro do universo artístico, tem-se o exemplo da artista Edith Derdyk, que por desenvolver um trabalho com a linha e o fio, possui uma abordagem semelhante à de Chiharu Shiota. Optamos por dedicar este espaço para a artista brasileira, não apenas considerando o seu percurso artístico, mas também por uma fala da própria Chiharu Shiota em entrevista: *“I also had several big shows in South America like Brazil and Sao Paulo. And I also met Edith at her studio and we immediately understood each other. I agree with her statement”* (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020).

Conforme aludido, Derdyk costura em diferentes superfícies, fugindo ao lugar comum do tecido, vai do livro, à escultura, instalação e intervenção urbana. Tem uma conexão com o desenho, diz escrever no espaço e traz o conceito de “desenho expandido” (Bahia, 2002). A artista afirma ter uma relação biológica com o desenhar (Nannini, 2018).

Ao extrapolar o papel, a linha rompe uma fronteira e assume novas funções. Ela passa a dar forma ao espaço vazio, não só mais ao espaço do suporte previamente lhe concedido, como também ao espaço externo a ele. Essa ultrapassagem de seu espaço habitual sugere um tipo de transgressão, uma alteração de um estado conformado a outro ainda não experimentado. (Rabelo, 2013, p. 4)

O posicionamento da artista de dizer que escreve no espaço ao trabalhar com o fio em suas instalações, mostra o quanto está ciente da aproximação do fio, com o desenho, e, conseqüentemente, com a escrita. A artista usa-se da técnica da costura, mas não está preocupada com o acabamento, e sim com o percurso que será traçado pela linha, com essa experiência do costurar, do deixar a linha correr. Apesar de ser um gesto fluido, pede muito presença da artista.

Para Derdyk, criar é um movimento de ir e vir. O corpo e o suor fazem parte da criação. Para a artista, “a linha ocupa um espaço entre. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles” (Derdyk, 2010, para. 8). Acrescenta também “a linha empresta o contorno ao mundo, caminha pela superfície das coisas” (para. 9.) Portanto, Derdyk reforça a ideia de que a linha está em todo lado e tem característica de ligação, conexão.

Existe ainda o movimento reverso de tentar consertar um erro, um fio que foi para o lado errado, um voltar atrás e começar de novo. Sobre a aproximação do trabalho de Derdyk com o ato de escrever, Teixeira (2016) considera que ambos “traçam linhas no espaço, fixam gestos, marcam superfícies e produzem sentidos” (p. 123). Jones e Cochrane (2018) falam da importância do gesto para o fazer, o criar: *“gesture is an important characteristic of making.*

[...] This is a shame as the analysis of gesture can provide information on craftsmanship, style and an appreciation of affect” (p. 31).

De acordo com Bahia (2002), a costura traz esperança para Edith Derdyk, um olhar mais positivo para o futuro: “Edith Derdyk tem esperança de que o amanhã seja melhor do que o hoje. Nesse contexto, a costura mostra-se a ela como instrumento que a ajuda a esperar aquele futuro promissor” (p. 9).

Apesar dessa postura positiva, a artista não esconde o trabalho cansativo e exaustivo que é a costura. Uma tarefa baseada na repetição, no recomeçar: “a ação contínua da costura provoca uma contradição entre o sentimento de impotência – costurando sem parar e sem alcançar – e a possibilidade da produção de potências e significação” (Derdyk, 2010, para. 14). Deste modo, a artista compara a sua labuta com o mito de Sísifo, que todo dia leva a pedra para o topo da montanha, e esta depois desce rolando, e acredita que o que o faz recomeçar – assim com ela mesma – é a esperança (Bahia, 2002). Derdyk preocupa-se mais com o processo, e não com o objeto final, reafirmando a qualidade performática do fazer artístico: “ressalta esse aspecto de seu processo, dizendo que a repetição própria do ato da costura utilizada por ela, reafirma o carácter performático de sua obra e rebaixa a importância visual da mesma” (*op. cit.*, p. 10). Com isto, Derdyk nunca sabe, exatamente, como ficará o trabalho final.

Começou a sua carreira artística com o desenho, depois passou para a instalação e escultura, “quando começou a construir as linhas no espaço com fios, usando seu corpo como o instrumento para desenhar no ar; realizando trabalhos efêmeros, transitivos e transitórios, tornando o fazer e o desfazer elementos constitutivos da obra” (Nannini, 2018, p. 3007).

A artista não domina a matéria, o que existe é uma relação mútua de autoconhecimento, em que todos saem ganhando, uma relação quiasmática: “a matéria transforma-se fisicamente e em suas possibilidades de significação; o artista apreende nesse processo questões que lhe podem auxiliar na dissolução dos ‘nós’ conceituais, temáticos, formais, existenciais... de sua vivência artística” (Bahia, 2002, p. 10). Esta conexão é tão forte, que Derdyk (2010) diz “a linha é o prolongamento de mim mesma” (para. 56) e “eu tenho a linha costurada na minha mão” (para. 57).

Para além da linha física, palpável, Edith acredita, igualmente, numa linha mais abstrata: “a natureza da linha é muito ambígua para a artista, por um lado é traço, expressão da matéria do corpo, do sensível, do digital, e por outro lado é conceitual, mental, abstrata” (Nannini, 2018, p. 3006). A incumbência da sua arte linear é tão importante – tanto a bidimensional, retratada

nos desenhos, como a tridimensional, retratada nas instalações, pois deste modo Derdyk dinamiza “a inteligibilidade e a sensibilidade de pensamentos e ações engatadas nas linhas que se projetam no espaço do mundo, provocando tessituras de significados sempre emergentes e em trânsito” (Derdyk, 2007, p. 24).

Para além do desenhar, a artista também levanta a questão da consciência corporal no seu processo criativo. Derdyk traça um paralelo entre o corpo e o ato de desenhar e escrever. Fala deste corpo que está sempre presente no tempo e no espaço. No tempo perdido, exaurido, pelo ritual de repetições do gesto. No espaço consagrado para o recebimento da obra. Corpo, espaço e tempo, revelam as marcas do trabalho: “escrever com o corpo pressupõe deixar uma marca para fora do corpo, inscrever-se no espaço, ou seja, deixar um rastro, uma rasura” (Teixeira, 2016, p. 125). Nannini (2018), ao falar das linhas de Edith Derdyk, pontua:

Sua linha risca, cria limites, barreiras e fronteiras ao corpo, porém também une superfícies. Linha estendida no espaço para ser a expressão de uma linguagem, e não apenas linha. A artista deixa a linha guiar sua trajetória, respeitando seu caminhar, seu percurso, e assim vai preenchendo esse espaço, fazendo o volume, construindo a obra. As linhas atravessam o espaço do desenho, definindo entre si novos espaços. (p. 3013)

Após este levantamento simbólico do fio e da linha nas perspectivas mitológicas, antropológicas, filosóficas e artísticas, entramos, no próximo capítulo, no universo da artista Chiharu Shiota, em que delineamos uma investigação de suas obras e temáticas a partir das concepções vistas.

4 O Fio de Chiharu Shiota

String is like a mirror of my feelings.

Chiharu Shiota.⁴⁸

Apresenta-se, neste capítulo, o estudo de caso da artista Chiharu Shiota, tendo em consideração variadas fontes e técnicas de investigação, tais como: livros e artigos, textos de críticos da arte, *press releases*, entrevistas existentes com a artista, assim como uma entrevista semiestruturada individual concedida a presente investigadora e acesso observacional à uma das obras da artista. A análise dos dados será feita a partir do cruzamento e triangulação das informações obtidas da investigação teórica colocada nos capítulos anteriores e das informações obtidas deste estudo de caso.

A artista japonesa Chiharu Shiota explora o fio, na sua pura potência, entrelaçando-o com outros objetos, numa relação quiasmática. O acúmulo e o exagero estão presentes em suas obras, com peças de tamanhos descomunais, que preenchem e tomam o espaço. O Outro também é representado a partir de objetos do cotidiano, que são doados pelo público ou colecionados pela artista. Chiharu traz o intangível, tratando temáticas como: memória e identidade, sonho e realidade, vida e morte, ausência e presença do corpo, ansiedade, silêncio e mais (Mori Art Museum, 2019). Na sua maioria, a obra responde ao lugar, como é comum das instalações *site specif*. Seu trabalho é manual e é artesanal, fugindo à tendência tecnológica. A obra da Chiharu Shiota tem capacidade de apreender a atenção, de atingir as pessoas que ficam ali paradas, admiradas com a sua dimensão. Por conta dessas instalações de grandes proporções, o periódico britânico *The Guardian* a definiu como “uma mulher-aranha que escala em torno dos entrelaçamentos do inconsciente humano” (como citado em Sesc Pinheiros, 2015, para. 1).

4.1 Sobre a artista

Chiharu Shiota nasceu em 1972, em Osaka, Japão. Em 1992, iniciou os estudos em arte/pintura na Kyoto Seika University. Um ano depois, fez seu intercâmbio, de seis meses, na Austrália, na ANU School of Art, onde começou a explorar o fio nos seus trabalhos (Mori Art

⁴⁸ Shiota em entrevista para o canal Yorkshire Sculpture Park (25 Abril, 2018), recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=L51F-TLl_Tk (4:04)

Museum, 2019). Já na Alemanha, estudou com a consagrada artista performática Marina Abramović (b. 1946), quando entrou para o mundo da performance.

O estudo com Abramović fez nascer peças como o “*Try and Go Home*” (1997), em que depois de quatro dias de jejum, a única palavra que veio à mente de Chiharu foi “Japão” (fig. 47).⁴⁹ Deste modo, a artista desenvolveu a performance em cima desta palavra e do sentimento gerado por ela, o que pode ser interpretado como: “*a longing for the original state of being, a longing for the protection of the womb*” (November, 2017, p. 13). Em 1996, mudou-se definitivamente para Berlim, no período eufórico pós-derrubada do muro da capital alemã, para onde muitos artistas migraram em busca de inspirações.

Depois de finalizar os estudos no Japão, Chiharu viu-se numa crise existencial e artística. Para a artista a pintura não tinha pertencimento, de tal modo que esta técnica se tornou insuficiente. Era necessário buscar outros suportes e sair de sua zona de conforto, deixando seu país, foi em busca dos seus devires. Com relação a esta fase de estudo em pintura, em que a artista chama de fase técnica, diz:

When I just became a brush, an eye, and paint. There were no feelings. Just technique. And I went through a six-month phase where I felt trapped. I was just walking on the spot. I had no art in me. I was trapped. (Shiota em entrevista com Tatlow, 2001, para. 21)

Inspirada por uma exposição de artefactos africanos, em um museu etnográfico, quando tinha apenas 21 anos, a artista percebeu que era aquilo que queria, uma mistura de vida e arte. A pintura passou a não ter mais significado, havendo, deste modo, um ponto de transmutação, um ponto de ruptura, uma linha de fuga na vida de Shiota: “*I felt it had something to do with my life. It changed my life. Those six months were very, very difficult. I thought I was at an end as an artist. That was the question. And I did go on, like this, as I am now*” (em entrevista com Tatlow, 2001, para. 22).

Por conseguinte, Chiharu buscou superar os limites bidimensionais da pintura. Foi neste período que criou a sua primeira performance “*Becoming painting*” (1994) (fig. 48). A inspiração para a peça veio a partir de um sonho, em que a artista se via dentro de uma pintura. Com isto, Chiharu decidiu ser a própria tela, vestida num manto quadrado branco, espalhou tinta por todo o seu corpo. A tinta era tóxica, Chiharu teve de cortar os seus cabelos e demoraram alguns meses até sair toda a tinta da sua pele. Nesta peça, a artista foi para além das

⁴⁹ Shiota conta mais sobre esta experiência do jejum em entrevista com Aomi Okabe, recuperado de: http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/shiota_chiharu/english.html.

fronteiras do quadro e se tornou a própria obra, a própria pintura. Shiota diz sobre a performance: *“Taking part in Becoming Painting was indeed an act of liberation. It was my first physical piece of work, using my whole body, rather than a skilful artwork”* (em entrevista com Jahn, 2016, p. 19).

A mudança de país, do Japão para Alemanha, foi necessária para a evolução da artista, para que pudesse encontrar o seu caminho, traçar o seu destino. Sobre a mudança para Berlim, a artista diz: *“When I came to Germany, I could see myself more, and I tried to think of my identity more than when I stayed in Japan”* (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020). A artista retrata, por meio de uma metáfora sobre o sal e a água salgada, como foi a experiência de se ver fora da sua terra natal:

In Germany, I feel I learned to see more parts of me that were invisible in Japan. When you leave salt water on a dish, for example, water evaporates and only salt remains. The salt which you could not see in the salt water crystallizes. I was not visible as an individual in Japan. Whereas I did not know who I was, what I wanted to do, and what was necessary in the water, I feel that I became an individual and crystal, and understood those things for the first time by coming to Germany. (Shiota, 2009 como mencionado em Yoshimoto, 2014, p. 67)

Portanto, a artista precisou deste distanciamento, precisou ser o Outro, na terra não natal, para encontrar a si mesmo. Esta transição territorial tem influência direta no seu trabalho. Por conta da experiência internacional, a artista não é vista como uma artista japonesa convencional – a considerar que as artistas japonesas têm uma reputação de *kitty*⁵⁰. Em seu artigo *“Beyond ‘Japanese/WomenArtists’”*, Yoshimoto (2014) elucida sobre as artistas japonesas Chiharu Shiota e Nobuho Nagasawa (b. 1959), suas experiências nômades e como isto as diferenciou das demais artistas japonesas: *“Their migrations helped them attain the perspective of the ‘outsider’ and added dimensions to their artistic creation. Their mobility also lent complexity to their identities, which could no longer be pigeonholed by ethnic or cultural origin”* (p. 67). Em Berlim, a artista diz sentir-se nostálgica quanto ao Japão, mas quando está no seu país de origem, sente que já não faz parte daquele lugar.

Mesmo na capital alemã, Shiota mudou nove vezes de casa, em busca do seu espaço, diz: *“I’ve moved nine times in the last three years. Sometimes when I wake in the morning, I have a tremendous feeling of insecurity about where I am. Where I’m sleeping. Then I get*

⁵⁰ No artigo *“Bye Bye Kitty!!!”*, o autor Yoshimoto (2012) explana sobre a exposição *“Bye Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art”*, sendo este artigo, e a própria exposição, uma crítica à reputação *kitty* dos artistas japoneses. Nesta exposição, Shiota esteve presente com a peça: *“Dialogue with Absence”*.

afraid” (Shiota em entrevista com Tatlow, 2001, para. 9). Explica-se, deste modo, como a questão do pertencimento é tão presente em suas obras, sendo uma artista japonesa, que já morou na Austrália, e mora atualmente na Alemanha, mudando-se nove vezes neste último.

Este é um dos “*in-between*” de Shiota, considerando que a artista é um sujeito nômade, carrega o seu “*in-between*” entre Japão, Berlim e mundo, importando o meio, pertencente de devires. O que não quer dizer que o Japão não tenha influência sobre a artista, ou que ela negue esta origem. Em sua performance “*Bathroom*” (1999), Chiharu está toda cheia de lama, e, continuamente, lava-se com aquela água suja, lamarosa, dentro de uma banheira (fig. 49). Uma tentativa ineficaz de se limpar daquela sujeira: “*Shiota mentioned that it was ‘about feelings and being born, about not being able to wash away that and how you can never finish with it’*” (Yoshimoto, 2014, p. 75).



Figura 47: Chiharu Shiota, [Try and Go Home] 1997 c-print, fotos da performance de mesmo nome [photographs of the performance with the same title], Domaine de Kerguéhennec, Bignan, França 27 x 41,5 cm; **Figura 48:** Chiharu Shiota, *Becoming Painting*, 1994 C-Print, photos from the performance with the same name at Anu School of Art, Canberra, Australia. (disponível no catálogo Chiharu Shiota: *Between the lines*); **Figura 49:** Chiharu Shiota, *Bathroom*, 1999, performance video, filmed at the apartment in Berlin, 5'10''.

A artista diz não gostar de classificações limitadoras. Não quer ser reconhecida por ser japonesa ou por ser mulher, mas sim pelo seu trabalho como ser humano, como artista. Numa visão mais pós-humanística, a artista diz: “*I want to be something more than language. I want to bind the body with the universe. I’m looking for how to connect my body to the universe*” (em entrevista com Tatlow, 2001, para. 12). Sobre estar dentro desta “caixa” classificatória, que enquadra o sujeito, a artista diz: “*My own Heimat, that’s inside, a personal thing. Art is a Heimat. And looking for it is what my art is about. The question is – where is my heart?*”⁵¹ (op. cit., para. 16).

Shiota é a única filha mulher, numa família de três filhos. Quiçá, por isso, defende não ter uma arte feminista, pois no Japão a atenção está voltada para a educação dos homens. Toda

⁵¹ Termo específico alemão que traz a ideia de casa, lar: “*Heimat, which means home, or belonging somewhere*” (Tatlow, 2001, para. 16).

a cobrança parental esteve voltada para os seus dois irmãos. Portanto, a artista pôde livremente seguir o seu caminho. Conforme discorreremos no capítulo primeiro, os pais de Shiota tinham uma fábrica e este foi um dos fatores de sua infância que a ajudou a decidir pela arte. Aquele trabalho mecânico levou a artista a traçar um percurso mais introspectivo, do manual, do fazer.

Na fluidez do universo contemporâneo, a artista explora diversos gêneros: instalações, vídeo-performances, cenografias, desenhos, fotografias. Transita de forma livre entre esta linha bidimensional e tridimensional, entre o traço desenhado e o fio instalado (figs. 50-53). Dentre suas instalações, a artista também explora outros materiais, como as janelas, que trazem a temática do “*in-between*”, da divisão dentro-fora (figs. 54 e 55).

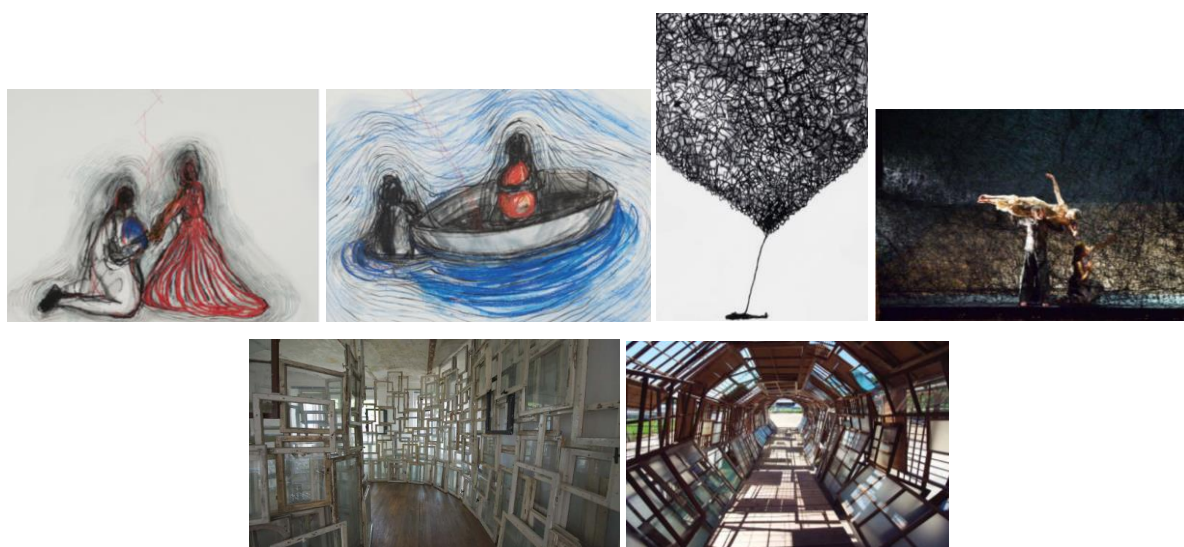


Figura 50: Chiharu Shiota, *Confiando* [Trusting] 2017 pastel oleoso e fio sobre papel [oil pastel and thread on paper] 42 x 55 cm; **Figura 51:** Chiharu Shiota, *Sozinha* [Alone] 2017 pastel oleoso e fio sobre papel [oil pastel and thread on paper] 42 x 55 cm; **Figura 52:** Chiharu Shiota, *Sem título* [Untitled] 2016 litografia sobre papel [lithography on paper] Velin d'arches 300 gsm | Edition copenhagen copenhagen, Dinamarca [copenhagen, Denmark] 100 x 67,5 cm; **Figura 53:** Chiharu Shiota, *Stage design of Matsukaze Berlin State Opera*, 2011 Photo: Bernd Uhlig; **Figura 54:** Chiharu Shiota, *Inside-Outside*, 2009, Old wooden window, chair Installation view: Hoffmann Collection, Berlin, 2009 Photo: Sunhi Mang; **Figura 55:** Chiharu Shiota, *Farther Memory*, 2010, approximately 600 old windows, 270 (h) x 340 (w) x 2250 (d) cm, shown at the Setouchi International Art Festival in Teshima, Takamatsu, Japan, © Chiharu Shiota;

Com relação à ascendência artística, para além de Marina Abramović, com quem a artista estudou, e Magdalena Abakanowicz, com quem a artista teve o desejo de estudar, Shiota sofreu influência de outras artistas mulheres, como Ana Mendieta (1948-1985) e Louise Bourgeois, enquadrando-se no grupo de artistas do ramo da performance e instalação. A própria Shiota diz que Ana Mendieta foi uma artista de grande inspiração para o seu trabalho (Tatlow, 2001). Explorando estes gêneros artísticos da performance e da instalação, Shiota traz as temáticas do pertencimento, destino, vida e morte, corpo ausente-presente, nos seus emaranhados fios instalativos.

4.2 O desenhar no espaço

Conforme revelado nesta pesquisa, nas sociedades antigas, escrever e desenhar eram consideradas a mesma coisa, o que, conseqüentemente, reflete numa quebra da barreira etimológica entre escrever e tecer, entre fio e texto. Segundo Teixeira (2016), para Edith Derdyk criar com o fio é como escrever no espaço, uma escrita-rasura. Para Chiharu Shiota, trabalhar com o fio é como desenhar no espaço. Em entrevista, Shiota diz:

I wanted to make drawings in the air. I felt limited in painting, to the two-dimensional canvas. And when I painted it looked like someone else's work, I wanted to use my own material, then I started to make lines in the air, and I used yarn to make a three-dimensional painting. (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020)

Em vista disto, Chiharu transpassou os limites da pintura bidimensional e conseguiu se espalhar pelo espaço, em forma de fio, de linha. Nós somos linha. Quando nos movemos, nos tornamos linha. A linha é movimento, o homem torna-se linha quando se move. Este movimento e gesto está presente na criação das obras de Chiharu Shiota. O ir e vir repetitivo, com a sua linha, produz várias outras linhas. Bem como no caso da artista Edith Derdyk, o movimento de criação de Shiota é visto como performático, refletindo a obsessão do gesto repetitivo pelo recomeçar. Não existe um destino final, só um meio, só o “*in-between*” e eternos “*becomings*”. De acordo com Arruda (2019), “os gestos incansáveis e repetitivos abrem espaço a um amplo e complexo desenho expandido, cujo início, meio e fim permanecem incógnitos” (p. 39). E, embora os traços sejam apagados, a instalação desmontada, eles permanecem na memória do indivíduo.

Independente das regras de simetria e proporção, ou de representatividade, Chiharu Shiota deixa-se ir pela fluidez do fio e do movimento, do gesto, sendo um corpo presente que faz, que cria. O gesto repetitivo é terapêutico e curativo, acalma o pensamento. Como o mito de Penélope, que repete, faz e refaz o tecer, traçando assim o seu destino. Desta forma, pode-se dizer que Chiharu, em seu exercício de libertação, traça e retraça o seu destino, a sua obra.

Este pensamento, movimento e gesto são tão fluidos, que no seu processo criativo a artista fala que não faz nenhum desenho ou plano específico antes de ver o espaço. A artista considera que o desenho, em si, já é uma obra. Shiota explica que precisa estar no espaço, neste lugar ausente, para que possa observá-lo, senti-lo, desde o começo, desde a concepção da obra:

When I see a room, an abandoned building, or an empty exhibition space (including those in museums and galleries), where someone might have lived but doesn't actually live now, I fell as if my body and spirit transcend a certain dimension and return to zero. (Shiota em entrevista com Omori, 2014, p. 84)

A partir deste encontro, é que vem a primeira ideia, a primeira inspiração para a obra. Todo espaço é diferente um do outro, com suas características e qualidades particulares. Desta primeira visita, neste novo espaço, e de uma conversa inicial com o curador da exposição, a artista decide como será o trabalho: “*and then in my imagination, I see the installation*” (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020). Sobre o processo de montagem, a artista descreve:

The weaving of the installation is always a process: the web starts on the ceiling, then walls, and then the net comes down to the floor. But I have to make a sketch or drawing for the museum to explain what the installation will look like and today, we even make a digital model. Everything is much more exact today, in the past I only made a sketch, but many museums today demand a high-quality 3D model. (comunicação pessoal, setembro, 2020)

A artista aproveita todas as superfícies do local de exposição: paredes, chão, teto. Faz com que o espectador disputa seu espaço com a obra. Conforme colocado nesta investigação, a arte têxtil delimita o espaço ou cria um espaço dentro do espaço. Grande parte das obras de Shiota tem característica **espacial**, tridimensional, em que o espectador pode circular ao seu redor; como também **ambiental**, em que o espectador pode penetrar, adentrar na obra, de acordo com as classificações de arte têxtil de André Kuenzi (1973, como citado em Rita, 2016). Ao tomar todo o espaço, explorando teto, chão e paredes, a artista expande a consciência do espectador. O espectador não tem uma atuação precisamente direta em sua obra, mas participa a partir do momento em que caminha por ela, passa por seus túneis emaranhados de fios. A própria forma de montagem da obra induz este caminho, esta passagem.

O espaço tem total influência na concepção e construção das obras de Chiharu Shiota. A história, geografia e singularidades do lugar, fazem parte do *brainstorm* que trará a ideia inicial para o projeto, a intenção original para o artista. Portanto, o espaço não é neutro, sendo as obras, na sua maioria, *site specific*. Outra característica das instalações de Chiharu Shiota é de serem obras *in situ*, construídas no local. A artista chega a dizer que o museu é o seu “*studio space*”, o lugar de montagem, enquanto o seu real estúdio é o local de pesquisa e experimentação de novas técnicas, não é onde constrói a obra, tudo acontece no museu ou local da instalação. Destarte, as obras de Chiharu têm características contextuais, ao se apropriar das características históricas, culturais e sociais do local de exposição, do contexto que está à sua volta, materializando-se num mix de memórias individuais e memórias do espaço.

A artista utiliza-se, igualmente, de materiais ditos “pobres”, do cotidiano, como água, terra, chaves, sapatos, malas – estes últimos encontrados ou doados para a artista. Segundo o que foi exposto neste estudo, o feio, o grotesco, o comum e o vulgar têm atraído artistas desde

o período pós-Naturalista, o que trouxe o “prazer desinteressado” para a admiração das obras, resultando numa arte não só bela, mas também grotesca, dando espaço ao desagrado. O fio negro de Chiharu Shiota traz esta sensação, assim como nas performances em que usa lama e sangue, ou nas esculturas em que representa partes do corpo humano, ou nas instalações com camas de hospitais ou ambientes que trazem um aspecto insalubre. Koplos (2003), quando fala da peça “*Uncertain Daily Life*” (2002), diz: “*It looked like a nightmare brought to life*” (p. 151) (fig. 56). Temos, nas suas obras, os dois sentimentos que fazem nossa relação com a arte: prazer e desagrado. Uma arte que aceita a imperfeição, a imprecisão, deixando o fio seguir o seu destino incontrollável.



Figura 56: Chiharu Shiota: Uncertain Daily Life, 2002, mixed-medium installation; at Kenji Taki;

Em concordância com esta colocação, retomamos ao “*Formless*”, a aranha ou cuspe de Bataille, que traz as premissas: 1) **horizontalidade** – as obras de Chiharu possuem esta horizontalidade com as suas instalações, ocupando todo o espaço; 2) **baixo materialismo** – com o fio, os objetos do cotidiano, a terra, a água, o sangue; 3) **pulsação** – o ritmo na obra de Chiharu está presente desde a criação performática da peça, com o gesto repetitivo e exaustivo, assim como o próprio espectador que traça o seu ritmo ao caminhar pela instalação, a convite da própria obra. A acumulação e o excesso também impõem um ritmo para as peças de Shiota; 4) **entropia** – aqui temos a desterritorialização, o desaparecimento do sujeito e criação dessa nova existência, sendo uma das principais temáticas de Chiharu a ausência-presença do corpo.

Da hibridez e permissividade concedidas à arte contemporânea, o fazer é importante. Porém, Shiota também utiliza objetos prontos, do cotidiano, doados por pessoas ou colecionados pela artista. Portanto, materializa-se, deste modo, a presença do Outro, da alteridade, em suas obras. Cria-se a relação quiasmática do contato respeitoso com o Outro, como um exercício do vazio, a partir das doações dos objetos e da leitura das cartas enviadas. Destas novas relações e encontros, por conseguinte, novos entrelaçamentos lineares, valorizamo-nos e passamos a apreciar as nossas particularidades.

Pode-se considerar que, dentro da classificação de Bishop (2001), Chiharu tem a maioria de suas obras como “*The dream scene*” [a cena de um sonho] (tradução nossa). A artista não constrói exatamente um cenário perfeito da realidade, é algo mais abstrato. Leva a pessoa para o universo do sonho, do irreal, criando associações com a memória individual e coletiva. Existe, desta forma, a interpretação da obra por meio das associações pessoais, memórias pessoais dos espectadores, e associações com o local da exposição, com a história do lugar. Apesar de não se encaixar exatamente nas características do “*Activated spectatorship*” [espectador activo] (tradução nossa), as obras da Chiharu também trazem este lado do coletivo, do Outro, da alteridade, ao unir os objetos pertencentes de outras pessoas, conectados pelos fios. Shiota exige que alteremos os nossos sentidos para interpretar as linhas das suas instalações. De acordo com November (2017), “*Chiharu Shiota’s room-filling installations are truly breathtaking: a tangle of yarn connects various objects, creating a dusky, dreamlike world*” (p. 10).

As obras da artista retratam também a questão da teatralidade por preocupar-se com o espaço, tomando-o de todo; e com o tempo, o tempo de construção da obra, de exposição, de desmontagem, de passagem do espectador pela obra.⁵² É sabido que a obra instalativa é efêmera, entretanto ela permanece na memória do espectador, indo contra a permanência conservadora da arte clássica. O trabalho é percebido com o tempo. Com relação a esta efemeridade, Chiharu diz: “*even though my installation is gone, people can remember it. The memory is more important. If my art piece goes to someone’s memory, it means this work stays with this person’s life*” (comunicação pessoal, setembro, 2020). Deste modo, mais uma vez o que prevalece é a memória.

A artista expande a consciência do espaço com obras monumentais. Pensa no espectador a partir do momento que este pode andar pela obra, caminhar por ela, trazendo múltiplas perspectivas para a interpretação do trabalho. Com isto, Shiota descentraliza o espectador e os seus sentidos, explorando para além da visão. Desta descentralização, a peça não possui interpretação única, é colocada como um signo único, mas de múltiplos significados. Sobre isto, Marcos (1998) acrescenta: “O sentido tem sempre um carácter processual, é sempre uma produção dos interlocutores e a verdade resulta sempre de uma interpretação, é sempre uma perspectiva obtida, como dizia Nietzsche, a partir do canto onde nos colocamos” (p. 1). Portanto, a interpretação da obra vai depender sempre do interlocutor e do local onde este estará

⁵² Ver vídeo *The Theatricality of Chiharu Shiota’s Art* | Brilliant Ideas Ep. 52: <https://www.youtube.com/watch?v=ULpxdHy0eZc&t=123s>

posicionado. Novamente, sobre a peça “*Uncertain Daily Life*”, Koplos (2003) diz: “*it could almost have been a stage set for some dour experimental theater production*” (p. 151).

Chiharu afirma não ter uma arte política, diz não ter a intenção de dizer nada, está mais preocupada em lidar com sentimentos intangíveis, que não podem ser verbalizados. Para a artista, interessa o indizível:

I am not a political artist because if I want to say something political than I explain by language it's faster than making art. I wanted to make art because I wanted to show emotions that I cannot explain. If I can explain a feeling, I tell somebody or write it down. (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020)

Remete à teoria moderna da comunicação, em que passamos a apreciar a obra e não necessariamente buscar uma mensagem explícita; ou da negação da comunicação colocada por Mukařovský (1988), que não significa que não exista uma comunicação, a depender da experiência e da recepção do espectador. Ele é que interpreta a obra como quer, extraindo dali uma interpretação pessoal. Deste modo, não existe uma linguagem direta, signos exatos, mas um único signo a-significante, que é a obra de arte como um todo.

Uma característica da obra instalativa é que ela pode ser vista de imediato, impacta as pessoas de uma só vez, capturando sua atenção. Sobre trabalhar com grandes instalações, a artista diz: “*I want to tell something immediately; the people should get something from my work immediately. Small sculptures explain something slowly, but the installation in the whole room is telling something immediately*” (comunicação pessoal, setembro, 2020).

Pode-se configurar que Chiharu enquadra-se na teoria formalista, mais preocupada com a forma, com o material, com o comportamento dos objetos, do que com a representatividade e praticidade. Ela enfatiza a forma e dá espaço para a materialidade. A média, em seu trabalho, neste caso o fio, é também protagonista junto dos demais objetos. O têxtil deixou de ser um mero suporte presente nas telas de pintura e passou a ter significado. Isto trouxe a questão do manual, do artesanal, para a obra da artista, explorando o fio de diversas formas para chegar ao resultado que se quer, um processo de investigação do material. A própria artista participa não apenas da criação, mas também da construção da obra com sua equipa. Ela está inteiramente presente desde a concepção à construção da obra, não se anula. Putman (2017), escritor e curador independente, em entrevista para o canal Bloomberg Quicktake, diz “*Chiharu is pretty much a maker. She's totally hands on*” (4:18). Portanto, o fazer ganha importância. O gesto e o movimento fazem parte do processo, contrariando as abordagens tecnológicas.

4.3 As narrativas de Chiharu Shiota

A arte contemporânea é reflexo do sujeito pós-moderno, um sujeito instável e contraditório, que está mergulhado numa crise de identidade. Na arte, Shiota não está preocupada em criar uma nova identidade, mas sim a “*whole new life*” (Hatje Cantz, 2017, para. 4). A inspiração para a criação das suas peças não está exatamente em traços da sua individualidade, mas em memórias de momentos marcantes de sua vida, como lembranças de lugares, de objetos, de momentos da sua infância. Entretanto, a sua obra passa do universo de memórias pessoais e chega à assimilação do coletivo. Para a concepção da obra, a artista afirma: “*I only think about myself; the work reflects my emotions. I only think how the audience should walk through the installation and how their first impression should be*” (comunicação pessoal, setembro, 2020).

Do mesmo modo em que antigamente as tapeçarias narravam histórias, estampavam os mitos e as biografias de família e reinos, Chiharu utiliza-se da arte têxtil para contar as suas histórias, para retratar as suas memórias pessoais, que acabam tornando-se universais. A arte têxtil convoca esta memória, tem carácter feminino, de manifesto e narrativo. Podemos dizer que, dentre as características da arte têxtil, a que mais se encaixa nas obras de Chiharu é a narrativa, que carrega suas memórias por meio do fio e outros objetos. Para além de exibir o elemento têxtil com seus fios, a artista também explora esta média em forma de vestimentas, com imensos vestidos, referenciando também o universo feminino.

O fio de Chiharu narra uma história, a sua história, suas memórias, e assim a liberta. A artista tece os fios da sua memória pessoal, que se tornam universais a partir da materialização das obras. Geenen (2019), diretora cultural da Japan House São Paulo, fala de uma forma poética, sobre o fio de Chiharu Shiota: “Cordão umbilical. Veias do corpo. Linhas das mãos. Laços de sangue. Laços de fita. Amarras. Fios soltos. Fios desencapados. Caminhos que se fundem. Mapas de rotas. Rotas de fuga. Vidas tecidas. Histórias que se cruzam” (para. 1). Percebe-se assim a multiplicidade do fio, com uma imensidão de significados. Bahia (1999), ao falar da necessidade de uma presença subjetiva intensa do espectador para a percepção da arte contemporânea, afirma:

Em tal medida, as imagens da memória pessoal do artista, projetadas em obra, se prestam a metáforas de uma memória coletiva, da vida íntima do sujeito contemporâneo, da identidade. O modo como a linguagem contemporânea é construída dá margem para que se estabeleça tal nível de relação entre público e obra. (p. 15)

Do momento de encontro com obra da artista, cria-se a linha de fuga, de ruptura, que desterritorializa e constrói algo. Um rizoma para o mundo, com o seu carácter a-significante e seus processos de “*becoming*”. A instalação em si tem carácter de “*becoming*”, não permanente. Assim como o próprio fio que sustenta, mas pode romper, cortar e desfilar. Pode se juntar ou se enrolar, se engodar. O fio traça um destino, ao mesmo tempo que aprisiona. Esconde, ao mesmo tempo que mostra. Como na frase exposta no prólogo, Chiharu diz que o fio reflete os seus sentimentos e traça um paralelo deste comportamento do fio com as relações humanas: “*In making the work, sometimes the string gets tangled, or loses tension, or is cut, much like human relationships. Relationships can become tangled, lost or severed. Red string symbolises the body, blood or relationships between humans*” (Shiota as cited in Art Gallery of South Australia [AGSA], 2018, p. 3). Forghieri (2005), ao analisar o pensamento nietzscheano, coloca:

A realidade, eternamente mutante, só pode ser compreendida a partir do devir. O devir desfaz o conjunto de normas, métodos e sistemas, lança o homem no vazio, obrigando-o a compreender a existência como experiência. Nada além disso. A preciosidade está na impermanência de fórmulas capazes de apreender a existência como ponte, passagem. (p. 564)

A obra de Chiharu traz o devir, apresenta novos valores, mostra a vida como uma passagem, com cada *viewer* formulando sua interpretação, seu ponto de vista, a partir de diversas perspectivas de uma obra espacial inspirada numa memória pessoal. Só o fio tem esta potência de conectar todos estes elementos. O fio que deixa transparecer as emoções e sentimentos da artista. Em paralelo, o trabalho de Chiharu fala das relações, entre pessoas, entre objetos, entre o espectador e o espaço. O fio também cria conexão, um entrelaçamento entre os elementos, a relação quiasmática a qual comentámos. É a partir deste encontro que acontece o devir, a desterritorialização do sujeito. A artista diz:

I am using objects that belonged to people but the object itself has no connection; I am using thread to make this connection. Like with my installation “The Key in the Hand” at the Venice Biennale. I collected the keys but the key itself does not have much meaning, only after I connected the keys with string you can feel this connection of memory and it becomes an art piece. (comunicação pessoal, setembro, 2020)

Os objetos usados nas instalações são amarrados por estes fios, por nós, os nós ligadores. Tudo está estático, o movimento acontece apenas no andar do espectador, como se as coisas estivessem paradas no tempo e no espaço. A artista não se preocupa com o verdadeiro, com o real. O fio de Chiharu traz a relação dos objetos, sem ser invasiva, sem ser nenhum deles, mas um a mais, um corpo por si. “Unindo todos esses elementos da complexa teia que forma a vida, Shiota representa sentimentos impalpáveis, como dor, memória, insegurança, relações

humanas, estado de espírito. E destino” (Geenen, 2019, para. 5). Deste modo, Chiharu extrai toda a potência do dispositivo têxtil.

A artista explora a acumulação a partir da coleção de objetos, diz gostar do efeito que suas obras causam nas pessoas, que ficam impressionadas ao primeiro momento pela quantidade de objetos e de fios: *“When people come to see my work, they are surprised about how many things they contain”* (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 43). Os visitantes primeiro se surpreendem pela grandiosidade das obras, pelo exagero, pelo acúmulo dos objetos, só depois se preocupam com o significado da peça. É um movimento de mergulho, que começa superficial e depois aprofunda-se. É este exato movimento que interessa a Chiharu Shiota. As pessoas tornam-se, deste modo, parte da obra, aos poucos, como numa imersão: *“The dimension of the installation creates a strong emotion, which is exactly what I enjoy watching: people getting involved and becoming part of the artwork concept”* (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 43).

A partir deste trabalho com o fio, a artista traz questionamentos muitas vezes sem resposta, inspirada “em sua percepção pessoal sobre a torrente de emoções humanas” (Geenen, 2019, para. 2). Como o mito, as obras de Chiharu não possuem um sentido único, singular, mas múltiplo. Nem a própria artista tem uma ideia exata do que quer passar, e por isso fala da importância do papel do curador, trabalhando de forma próxima a equipa do museu:

While I am building an installation, sometimes I lose track of what I am trying to express with it but after a few months, I find my way again and I can easily explain it. This happens mainly thanks to the curator who transforms those feelings into solid sentences, not just into a few lines like I do when I want to transmit the essence of my piece. (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 66)

Um dos seus principais temas é a ausência-presença do corpo. Shiota explora um ambiente em que o corpo não está presente, mas é possível sentir a sua presença. *“Shiota Chiharu has consistently given shape to the auras and energies of things that possess no physical presence, existing only in memories and dreams”* (Mori Art Museum, 2019, p. 2). Esta ausência-presença é representada de diversas formas, dentre elas, a partir dos objetos doados ou garimpados, em que a artista fala da memória do objeto: *“when I see the old shoes, keys, dresses or suitcases, they were someone’s belongings before and they have a lot of memory, and I always feel that this object tells a lot about an existence in the absence”* (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020).

Outro assunto abordado é o do pertencimento, da origem, com ideias de nascimento e identidade, apresentando questionamentos como: de onde vim, para onde vou, o que é fazer

parte de uma família, o que é pertencer a um país, falar uma língua – que provavelmente vem da experiência de morar fora do Japão. Este pertencimento e deslocamento não é só material ou corporal, Chiharu também levanta estas questões com relação a alma, como o que acontece pós-morte, com a nossa alma, e qual o sentido da vida: “*When Shiota was informed the year before last that her cancer had returned and started mechanically embarking on the process of hospital treatment, she says she started to wonder about the location of the soul*” (Mori Art Museum. 2019, p. 2). Shiota discorre sobre a importância das suas origens, como elas são penetrantes de uma forma que não podem ser apagadas. Deste pensamento, idealizou a peça “*Bathroom*” (1999) (fig. 49):

In my work I’m seeking my own birth, where I came from. Where I come from is one of my main themes. I did a performance called Bathroom, where I cover my skin in earth. Wet earth. And I wash my body. But I always have the feeling that I’m not clean yet. That’s like my own history. I can never wash away the memories that are in my skin. You can never bet that clean. (Shiota em entrevista com Tatlow, 2001, para. 4)

Em concordância com estes questionamentos, em 2019, Chiharu Shiota apresentou a exposição “*The Soul Trembles*”, no Mori Art Museum: “*references the artist’s earnest hope to deliver to others soul-trembling experiences derived from nameless emotions*” (para. 2). Além de esculturas, vídeo-performances e fotografias, seis instalações fizeram parte da exposição: “*Where Are We Going?*” (fig. 102), “*Uncertain Journey*” (fig. 90), “*In Silence*” (fig. 59), “*Reflection of Space and Time*” (fig. 65), “*Inside-Outside*” (fig. 54), “*Accumulation – Searching for the Destination*” (fig. 87). O objetivo era que os espectadores tivessem uma noção da jornada da vida, de como é viver, e, principalmente, do funcionamento da alma.

Outra exposição, também em 2019, que trouxe grande parte das obras de Chiharu foi “Chiharu Shiota | Linhas da Vida”, no Centro Cultural Banco do Brasil, com a curadoria de Tereza Arruda⁵³. Do mesmo modo que a própria instalação traz a questão da efemeridade, o propósito da exposição era passar a transição da vida. A artista fala que a exposição “apresenta várias características da vida humana, como a nossa existência, a morte e os relacionamentos. assim que o espectador entrar no espaço criado, quero que ele reflita sobre sua vida, seu propósito, suas conexões e sua memória” (Shiota como citado em Arruda, 2019, pp. 32-33). As obras desta exposição traçaram o percurso da carreira da artista, que vem desde o desprendimento da pintura, às performances, instalações e esculturas. A curadora fala de duas instalações *site specific* apresentadas no espaço: “‘Além da Memória’, concebida como um

⁵³ Tereza Arruda é uma destes curadores que acompanham o trabalho da artista, responsável pela curadoria das exposições “Chiharu Shiota: Em Busca do Destino” (2015) e “Chiharu Shiota: Linhas da Vida” (2020), ambas no Brasil.

trabalho coletivo a resguardar memórias anônimas, e ‘Dois Barcos, uma Direção’, como metáfora da transitoriedade humana, sem destino pré-definido. A partir da trilogia corpo / memória / universo, segue um relato desse percurso” (Arruda, 2019, p. 33) (figs. 107, 108 e 67).

Apresenta-se, no próximo tópico, a exposição e apreciação de algumas obras selecionadas de Chiharu Shiota. De acordo com o “*modest actual intentionalism*” apontado por Carroll (2000) e a teoria não reducionista da intenção, colocada por Livingston (2005), tem-se como fonte para esta pesquisa: materiais fotográficos e videográficos⁵⁴, textos de críticos e curadores, catálogos de exposições, *press-releases*, entrevistas existentes com a artista, assim como entrevista concedida a pesquisadora do presente trabalho e acesso observacional a uma das obras da artista: “*Where are we going?*”, o que traz uma abordagem também empírica para a pesquisa, com impressões particulares a partir da experiência pessoal da presente investigadora. Nossa finalidade não é descrever detalhadamente as obras, os locais de exposição, os materiais e técnicas utilizadas, ou quantas vezes a obra foi montada e remontada e suas específicas datações⁵⁵. Nosso objeto é trazer a simbologia da obra de acordo com os aspectos vistos da linha e do fio. Optamos por não seguir uma ordem cronológica, mas separar as obras por cores, visto que cada cor tem um significado diferente para a artista:

The red color is like blood and therefore human relationships. An old Japanese legend says that when you are born, a red string is tied around the smallest finger and connected to another person, it is fate that they meet. Red string is connected from people to people and black is like the night sky. White is the meaning of death in Japan, white is part of life. (Shiota, comunicação pessoal, setembro, 2020)

4.4 O fio preto

Chiharu Shiota explora o fio preto em suas obras desde 1994, quando criou sua primeira peça com fios: “*Accumulation*” (fig. 57). O fio preto, para a artista, representa o cosmos, o universo. O cosmos retratado como uma rede gigante, que nos conecta e nos interliga por um

⁵⁴ Sabe-se que não é ideal analisar obras instalativas a partir de fotos e vídeos, visto que não conseguem captar todas as perspectivas, características e ângulos da obra. A instalação requer uma presença. Entretanto, visto o período pandêmico causado pela COVID-19, e seguindo as restrições colocados pelos órgãos mundiais da saúde, vários museus foram fechados e exposições canceladas, o que propiciou apenas a oportunidade de visita à obra “*Where Are We Going?*”, em Turim, Itália. Deste modo, usamos de todas as fontes possíveis, para além de fotos e vídeos, para analisar as peças.

⁵⁵ Visto que as obras de Shiota são muitas vezes reinstaladas, as datas indicadas das obras serão as de primeira montagem, de acordo com o site da artista (<https://www.chiharu-shiota.com/>) e com o livro-catálogo: Kunsthalle Rostock (Ed). (2017a). *Chiharu Shiota: Under the Skin*. Berlim, Alemanha: Hatje Cantz Verlag. Já a data apresentada nas legendas das imagens refere-se ao período específico de produção daquela imagem.

fio invisível, mantendo o equilíbrio do universo, isto é o fio preto de Shiota. A artista tem o interesse de criar obras universais, dissolvendo o sujeito-artista-criador daquela obra: “sempre tendo a crer que seria bom poder eliminar todos os traços de mim mesma – minha aparência, meus papéis, meu passaporte e até mesmo minhas impressões digitais – e apenas criar minhas obras em diálogo com o cosmo” (Shiota como citado em Arruda, 2019, p. 43).

“*Accumulation*” (1994) foi criada durante seu intercâmbio na Austrália, uma obra toda de fio preto, a qual cria um espaço dentro de um espaço, proporcionando um lugar delimitado. “*Visible nodes connect single lines, thoughts and traces that hide the manufacturing process that is both, tedious and time consuming, inside*” (Kunsthalle Rostock, 2017a, p. 1). A obra lembra uma pintura nanquim, popular na Ásia. Este foi um dos primeiros trabalhos em que a artista deixou o bidimensional e passou para o tridimensional, fez a passagem do desenho/pintura para a performance e instalação, um processo transitório e ardiloso. A partir deste ponto, a linha tornou-se o foco central do seu trabalho. Arruda (2019), sobre esta peça acrescenta: “como uma figura fantasmagórica, um novo ser se estende e ocupa a arquitetura existente, por meio de sua nova e inusitada presença orgânica” (pp. 25-26).

O fio preto de Chiharu relembra a narrativa do mito de Aracné que aprisiona e captura. A Aracné vista como expressiva e criativa, mas condenada a tecer para sempre, não só com o desígnio de satisfazer a sua criatividade, mas para sobreviver, para seu abrigo, para manter-se segura e para capturar a presa. Os fios pretos de Chiharu, que parecem mais teias de aranha, amarram os objetos e engolem os visitantes, com seus túneis escuros. Chiharu Shiota chegou a conversar com um entomologista que desenvolveu uma pesquisa com aranhas (Reis, 2017). Sobre a artista, Rita (2016) acrescenta:

A arte têxtil como instalação, potenciada na transformação dos espaços físicos em espaços mentais, um complexo de estruturas lineares que nos transportam para ambientes interiores e antigos, à semelhança dos aracnídeos que tomam posse dos espaços adormecidos no tempo, as instalações de Chiharu Shiota inquietam, cativam e transformam pela instauração do drama. (pp. 332-333)

Chiharu Shiota cria verdadeiros túneis, que são os labirintos de suas peças. Os túneis pretos de descida ao subsolo, da vida à morte. Sendo o labirinto um caminho para a morte e para as sombras, e o fio a salvação, o que retoma ao mito de Ariadne. Chiharu cria suas teias, vistas como “intimatórias, labirínticas e caóticas” que engolem o espectador e congelam os objetos no tempo e no espaço, para Rita (2016):

A percepção privilegiada é numa situação exterior, ou, se houver a proposta de atravessamento do seu arriscado território, apenas é permitido circular através de

corredores, pequenos espaços que se estabelecem como livres de perigo, mas que nunca perdem a sua força ameaçadora. (p. 334)

A própria morte não é vista como um fim para a artista, mas como necessária para a criação, para o novo surgir: “criação e destruição apresentam-se de forma justaposta, estabelecendo contornos e vazios. Para criar é necessário, por assim dizer, também morrer. Morte ampla, metafórica e parcial; a morte de nossas próprias cascas e seivas” (Forghieri, 2005, p. 565). Shiota retrata isto nas obras em que utiliza camas de hospitais interligadas com fios pretos, como em “*During Sleep*” (2000) (fig. 58)⁵⁶. Vemos, nestas peças, o mito de Varuno, que condena as pessoas com o castigo da doença. Os laços ligados à doença, à morte e ao castigo. Esta concepção possui um forte significado para Chiharu, visto que ela enfrentou o cancro por duas vezes. Deste modo, o recomeço só é possível depois de um fim, da morte.

Entretanto, vimos que o fio também possui carácter de cura, com a crença de que pode representar salvação ou destino, possuindo, assim, uma relação ambígua. “*Death is part of my work, and I see it more as a new beginning, not an end. It belongs to the cycle of life as a new state of being. It is like moving to a bigger Universe*” (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 59). Eliade (1972) diz “os defuntos são aqueles que perderam a memória” (p. 87). A supracitada autora acredita que a morte está diretamente ligada ao esquecimento, assim, quando o passado é esquecido, integra-se ao reino da morte. O que retoma a Shiota, que retrata a morte a partir de memórias, e por isso é uma morte que renasce, transcende, confirmando a importância de se relembrar o passado.

A artista justifica também a utilização do elemento cama por representar o percurso da vida. É na cama onde muitos nascem e morrem, e é onde muitos procriam. Portanto, a cama está conectada aos ciclos da vida. A ideia para a obra “*During Sleep*” surgiu quando a artista começou a entrelaçar fios na sua própria cama (Jahn, 2016). Outro tema o qual a cama se apropria é o da ausência-presença do corpo. Sempre deixamos marcas quando saímos da cama, o corpo não está mais ali, mas percebe-se a presença dele: “*I like the shape of the sheets that remains when the people leave the beds*” (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 28). Shiota também traz a temática do sonho. Para a artista, dormir e sonhar estão conectados e fazem parte da nossa condição humana, da nossa realidade. O sonho desperta a nossa imaginação:

⁵⁶ Existem outras obras de Chiharu Shiota com camas de metal (que lembram hospitais e camas militares), como: 1) sem fios: “*Uncertain Daily Life – Death Bed*” (2002), “*From-into*” (2004), “*Flowing Water*” (2009), “*Connectedness to Life*” (2010), “*Flow of Life*” (2017); 2) fios pretos: “*Breathing from Earth*” (2000), “*One place*” (2001), “*Angst For...*” (2003), “*Sleeping is Like Death*” (2016), “*Conscious Sleep*” (2016); 3) e a única obra com fios brancos: “*Butterfly Dream*” (2018). As fotos destas obras podem ser vistas no site da artista: <https://www.chiharu-shiota.com/>

Os sonhos, os sonhos acordados, as imagens das suas nostalgias, dos seus desejos, dos seus entusiasmos, etc., são outras tantas forças que projetam o ser humano historicamente condicionado num mundo espiritual infinitamente mais rico do que o mundo fechado do seu “momento histórico”. (Eliade, 1979, p. 14)

Vida e morte, para Shiota, fazem parte de uma mesma unidade, com a morte sendo uma transição, uma passagem. Chiharu diz que talvez a morte não seja um caminho para o vazio, para o desaparecimento, mas para uma dissolução no universo (Jahn, 2016). Para a artista, dormir é como morrer,⁵⁷ quando fala de “*During Sleep*”:

There were times when I fell asleep but woke up in between. I sometimes wondered what would happen if my eyes never opened again and I lay there dead in the presence of the visitors. I guess that was my secret desire. (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 28)

Neste cenário, a artista apresenta o seu conceito de “*in-between*”, que traz em várias de suas peças. O “*in-between*” que está entre a vida e a morte, o sonho e a realidade, a ausência e a presença. Elucidamos que o rizoma é o meio, não existindo começou ou fim, está entre coisas, é “*intermezzo*”, assim é o “*in-between*” de Chiharu Shiota. O próprio emaranhado de fios de suas peças não tem começo ou fim, não é possível percebê-los: “*When people see my installation, then they might see the threads, the connections, but they would never see the end, the threads go into the depths, everywhere, there are so many lines*” (Shiota em entrevista com Reis, 2017, p. 127).

As instalações com fios pretos de Shiota podem ser consideradas obras perturbadoras, quem expandem os limites e retratam a desordem. Peças que trazem a realidade, que insurge das “brechas que são abertas nas fronteiras que isolam a arte da vida” (Danto, 1993, p. 157 como citado em Carvalho, 2005, pp. 77-78). Shiota joga com o dualismo vida e morte, trágico e belo. Sobre esta criação com fios pretos, a artista responde:

Using webs is something that allows me to explore breath and space like a line in a painting. An accumulation of black thread forms a surface and I can then create unlimited spaces that gradually expand into a universe. When I can no longer trace a yarn installation or art object with my eye, it begins to feel complete. Piling up layer after layer creates a deep black. I believe that the truth emerges from a work for the first time when you can no longer see it with the eye. (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 33)

Na peça “*In Silence*” (2000), podemos ver novamente a temática da ausência-presença do corpo (fig. 59). Um piano, que alguém um dia tocou, e cadeiras que representam o público que um dia esteve ali presente. A concepção surgiu a partir de uma memória da artista, ao

⁵⁷ Ver vídeo Chiharu Shiota, *Sleeping is like death*, no canal Galerie Templon (27 Janeiro, 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=88pQ2GgqfYI&t=15s>

relembrar de um incêndio que assistiu, quando criança, na casa vizinha, em que um piano estava em chamas (Mori Art Museum, 2019). Na peça, o piano e as cadeiras estão tomados pelo fio preto, que lembra o queimado, o preto das cinzas, que os apreende num mesmo cenário, num ambiente mórbido. Para a curadora Arruda (2019), “o piano perdeu sua função, mas a artista consegue visualizar o som, e afirma: ‘Minha verdadeira palavra não tem som’” (p. 85). Com uma interpretação mais psicológica, e justificando o perfil dito nômade da artista, Yoshimoto (2014) acrescenta sobre a obra:

The piano in the installation, therefore, can be seen as a symbol of resistance and perhaps Shiota's alter ego. The crisscrossing network of yarn evokes a cobweb, which naturally spreads over everything that stays still for a long enough time. It also embodies a state of psychological and physical entrapment. Shiota may have created it as a warning to herself not to stay in one place and to continue her nomadic condition as a necessary source for her artistic creation. At the same time, the black web may represent the release of vital energy emanating from death, as the nomad is reborn with each new journey. (p. 74)

O piano torna-se parte da narrativa da obra, do processo de transformação, do piano intacto e funcional, ao piano queimado, destruído às cinzas. Esta transformação se dá com o interesse de representar a memória do som, num ambiente silencioso: “*By surrounding the piano with black threads I tried to make music with string. I tried to visualize the sound that had gone*” (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 58).

A obra de Chiharu engole o espectador, envolve-o neste emaranhado cósmico de fios pretos. Em “*Infinity*” (2012), a artista representa o universo, ou os universos: “*I have the universe inside of me, and there are universes outside. And sometimes they come together*” (Shiota como citado em Franklin, 2012, para. 1) (fig. 60). Entrelaçando o fio do teto até as paredes e o chão, Chiharu cria a imagem de uma gruta, uma caverna. “*Infinity, therefore, suggests the ostensible boundlessness of human existence as well as the interconnectedness that defines humanity*” (Franklin, 2012, para. 2). A inspiração veio de uma visita ao Japão, depois do acidente nuclear de Fukushima, onde a artista testemunhou a resistência e resiliência do seu povo em meio ao caos, uma luz de vida, de esperança.

Além dos objetos doados, Shiota também explora a temática do Outro por meio das cartas, cartas de agradecimento escritas e enviadas para a artista, que deram origem a sua peça “*Letter of thanks*” (2013) (fig. 61). Fugindo do domínio contemporâneo das novas mídias e mensagens instantâneas, Chiharu incentiva a escrita lenta, a mão, de um texto de gratidão: “*The implementation of this work derived from an impulse of thankfulness of the artist towards her personal context. She transfers her own experiences in an attempt to encourage people to*

verbalize feelings that are hard to express” (Kunsthalle Rostock, 2017a, p. 2). O fio traz a conexão destas diferentes narrativas, de pessoas aleatórias, que possivelmente nunca se cruzaram. Nesta obra, a linha não está presente só nos fios pretos, mas também nas linhas escritas das cartas, como na expressão: *“a letter, as in, I read your lines”* – sendo um dos significados de linha apontado por Johnson (1755), o qual vimos no capítulo primeiro. Portanto, existe a mensagem simbólica dos elementos fio e carta, duas alteridades juntas numa relação quiasmática. As cartas encontram-se como se tivessem sido paralisadas no tempo e espaço, após uma ventania, configurando num verdadeiro redemoinho de cartas.



Figura 57: Chiharu Shiota, *Accumulation*, 1994, acorns, black wool. Solo exhibition: *Accumulation*. Foyer Gallery at the Australian National University School of Art, Canberra, Australia. Photos by Bem Stone; **Figura 58:** Chiharu Shiota, *During Sleep*, 2002, metal beds, bedding, black wool. Group exhibition: *Another World – Twelve Bedroom Stories*. Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Switzerland. Photos by Sunhi Mang. **Figura 59:** Chiharu Shiota, *In Silence*, 2008, *Burnt piano, burnt chair*, black wool. Installation view: *State of Being*, Art Centre Pasquart, Biel/Bienne, Switzerland. Photo: Sunhi Mang; **Figura 60:** Chiharu Shiota, *Infinity*, 2012, wool thread, lights, at Daniel Templon; **Figura 61:** *Letters of Thanks*, 2013, thank-you letters, black wool. Solo exhibition: *Letters of the Thanks*. Museum of Art, Kochi, Japan. Photos by Sunhi Mang.

A corporalidade também é um tópico inquietante para Chiharu Shiota. Para a artista, o corpo é a única coisa que temos e carregamos. Entretanto, diferente das primeiras artistas performistas, Chiharu não mostra o seu corpo nu, ao vivo, o expõe por meio de fotos e vídeos. Com o desenrolar do seu percurso artístico e o aprofundamento na linguagem instalativa, este corpo sumiu, foi suprimido das obras, ficando apenas objetos que representam partes corpóreas, não havendo a necessidade da presença corporal em si, concebendo, deste modo, a ausência do corpo. Mesmo nas suas performances, vê-se a ausência-presença do corpo, quando a corporalidade é apresentada por meio dos mecanismos imagéticos.

A artista retrata também a corporalidade quando apresenta os imensos vestidos, simulando uma segunda pele humana. A pele separa o interior do exterior. O têxtil é tecido

epidérmico, não importando a cor, a nacionalidade ou língua. Algumas das obras em que Chiharu Shiota traz o vestido entrelaçado ao fio preto, e que muitas vezes lembra um vestido de noiva branco, são: “*After the Dream*” (2009) (fig. 62), “*State of Being*” (2012) (fig. 63), “*Labyrinth of Memory*” (2012) (fig. 64), “*Reflection of Space and Time*” (2018) (fig. 65), e “*Seven Dresses*” (2015) (fig. 66). Em “*Reflection of Space and Time*” para além do vestido branco paralisado e suspenso pelos fios pretos, a artista utiliza um espelho, que causa uma ilusão ao espectador:

By hanging dresses on either side of a mirror dividing a space enclosed by a steel frame, Reflection of Space and Time blends in the mind of the viewer the illusory dress in the mirror, and the actual dress in the space opposite. (Mori Art Museum, 2019, p. 4)

Chiharu, desta forma, cria um cenário, um ambiente de sonho, uma atmosfera de memória, não realidade, com os gigantes vestidos e o fio preto. O fio, ao mesmo tempo que mostra os objetos, distancia-nos dos mesmos, impedindo-nos de tocá-los. O corpo que parece próximo, está distante, representando a ausência-presença do corpo.



Figura 62: Chiharu Shiota, *After the Dream*, 2011, white dresses, black wool solo exhibition: *Home of Memory*. La Maison Rouge, Paris, France. photos by Sunhi Mang; **Figura 63:** Chiharu Shiota, *State of Being*, 2012, dress, black wool, solo exhibition: *Synchronizing Strings and Rhizomes*, Casa Asia, Barcelona, Spain, photos by Sunhi Mang. **Figura 64:** Chiharu Shiota, *Labyrinth of Memory*, 2012, white dresses, black wool, solo exhibition: *Labyrinth of Memory*, La Sucrière, Lyon, France, photos by Sunhi Mang; **Figura 65:** Chiharu Shiota, *Reflection of Space and Time* 2018 White dress, mirror metal frame Collection: Alcantra S.p.A. Installation view: *Nine Journeys through Time*, Palazzo Reale Milano, Milan, 2018,. Photo: Sunhi Mang; **Figura 66:** Chiharu Shiota, *Seven Dresses*, 2015, white dresses, black wool, solo exhibition: *Seven Dresses*, Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken, Germany, photos by Sunhi Mang;

Outro elemento de marcante presença no trabalho de Shiota é o barco. Às vezes mais reais, como em “*Key in the Hand*” [Chave na Mão] (2015) ou mais abstratos, como em “*Two Boats, One Direction*” [Dois Barcos, Uma Direção] (2019) (fig. 67). Nesta última obra, desintegra-se a madeira, matéria prima comum dos barcos, e o fio toma conta da estrutura.

Composta apenas por metal, feltro e cordas pretas. Retrata um ambiente sombrio, com a presença dos barcos, mostrando apenas uma direção, um destino desconhecido. Os barcos, amarrados pelos fios, flutuam no espaço. Os visitantes ficam como se estivessem no meio daquele mar, abaixo dos barcos, mergulhando, afundando. Só é possível perceber o barco a partir de um ângulo, de uma perspectiva, e estes apontam para uma única direção possível. Sobre a peça, Arruda (2019) diz:

Esquecemos nossa finalidade autêntica na vida e seguimos um caminho traçado pela educação e pela origem cultural, que nos levará a uma clara linha de conforto. Mas a vida em si nem sempre é clara e cristalina; veio a se toldar com uma bruma escura. agora temos dificuldade em definir o que antes era claro para nós, mas nossa condição humana nos obriga a olhar em frente, buscando um destino. os barcos simbolizam os portadores de nossos sonhos e esperanças, levando-nos numa jornada de incerteza e espanto. (p. 41)

Em se tratando das memórias da artista, diz lembrar-se das viagens de férias, na infância, quando fazia de barco o percurso de Osaka, sua cidade natal, para Kochi. O barco parece ter significado especial para os japoneses. Outra artista japonesa que também já utilizou deste dispositivo foi Yayoi Kusama (b.1929), em “*One Thousand Boats Show*” (1964) (fig. 68). Outras obras em que Shiota traz o barco e o fio preto são: “*Direction*” (2019) (fig. 69) e “*Navigating the Unknown*” (2020) (fig. 70).

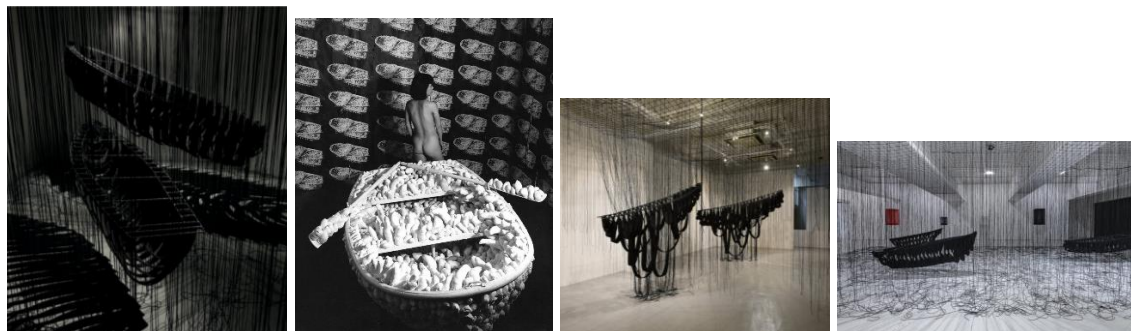


Figura 67: Chiharu Shiota, *Dois barcos, uma direção* [Two Boats, One Direction] 2019 Instalação [Installation]: armação de metal, feltro, cordas [metal frame, felt, ropes]; **Figura 68:** Yayoi Kusama, *One Thousand Boats Show*, 1964, Gertrude Stein Gallery, New York, 1964. Courtesy Robert Miller Gallery, New York. Photograph by Rudolph Burckhardt. © Yayoi Kusama; **Figura 69:** Chiharu Shiota, *Direction*, 2019, two boats (felt, metal), rope, solo exhibition: Chiharu Shiota, Kenji Taki Gallery, Nagoya, Japan, Photo by Tetsuo Ito; **Figura 70:** Chiharu Shiota, *Navigating the Unknown*, 2020, metal frame, felt, rope solo exhibition: Navigating the Unknown, König London, UK, photos by Damian Griffiths.

Ao explorar a questão do “*in-between*” e deste elemento de passagem, Chiharu traz a figura da porta nas peças “*In Between*” (2012) e “*Other Side*” (2013) (figs. 71 e 72). Sempre existe o outro lado da porta, uma outra realidade, mas para passar por ela é preciso enfrentar o medo, as sombras, os fios pretos. A porta também tem carácter de proteção, de separar o “*inside*” do “*outside*”. De acordo com Joly (1908), as lendas japonesas contam que ramos de

pinheiros eram colocados, na véspera do Ano Novo, na frente das portas, com o desígnio de trazer a resistência e virtude características do ramo de pinheiro; ou sandálias de palha eram penduradas nas portas para que as crianças não ficassem doentes; ou ainda papéis com xilogravuras sagradas, usadas de amuleto, eram colocadas sob as portas para proteção. Portanto, a porta não é apenas um elemento de passagem, mas também de abrigo e proteção. Outro elemento que também traz essa ideia de passagem, movimento e transição, porém acrescenta a noção de ascensão e elevação, são as escadas, utilizadas nas peças: “*Similarity*” (1996) e “*Stairway*” (2012) (figs. 73 e 74).



Figura 71: Chiharu Shiota, *In Between*, 2012, wooden doors, metal frame, black wool. group exhibition: *Traces of Time: Francis Bacon and Existential Conditioning in Contemporary Art*. Centro di Cultura Contemporanea Strozzi Fondazione Palazzo Strozzi, Florence, Italy. photos by Martino Margheri; **Figura 72:** Chiharu Shiota, *Other Side*, 2013, doors, light bulbs, black wool. solo exhibition: *Other Side*. Towner Gallery, Eastbourne, UK. photos by Alison Bettles; **Figura 73:** Chiharu Shiota, *Similarity*, 1996. black wool, bamboo, red paint, solo exhibition: *Similarity*. Akiyama Gallery, Tokyo, Japan. photos by Chiharu Shiota; **Figura 74:** Chiharu Shiota, *Stairway*, 2012. blocks, black wool. solo exhibition: *Stairway*. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Germany. photos by Sunhi Mang;

Na obra “*Me as Others*” (2013), Shiota traz uma casa de fios pretos, representando a complexidade do sujeito Outro, para além de significar também abrigo e proteção (fig. 75). Em “*In the Beginning Was...*” (2015), criada para a *Fundació Sorigué*, na Espanha, Chiharu retrata o universo na sua concepção, na explosão do *Big Bang*, com pedras para todo lado (fig. 76). A ideia para esta obra veio após a visita ao espaço, onde Chiharu viu e ouviu o barulho das pedras da fábrica ao lado da fundação e ficou encantada com aquele som⁵⁸. “*Lost Words*” (2017) lembra, esteticamente, a peça “*Letter of Thanks*”, mas ao invés de cartas, Chiharu entrelaçou nos fios pretos páginas de Bíblias em cem diferentes línguas, uma instalação feita exclusivamente para a igreja mais antiga de Berlim: St. Nikolai Kirche (fig. 77). De acordo com Perlson (2017), as passagens bíblicas escolhidas falavam de migração, sendo a temática que Chiharu queria abordar, inspirada na história do Cristianismo no Japão. Deste modo, a artista

⁵⁸ Ver o vídeo *The Creators Project Meets Chiharu Shiota*, do canal VICE en Español, publicado há anos. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=wCyHeTkyU7s>

mais uma vez, usou da sua memória pessoal para criar uma peça universal, contextualizada com o espaço. Ainda na temática da memória, Chiharu criou “*Form of Memory*” (2018), em que tem acumuladas escovas de cabelo sem cerdas, atrelando ao cabelo, referenciando o nosso ADN; e “*Counting Memories*” (2019), que remete a uma sala de aula e traz a importância dos números nas nossas vidas, como se realmente contássemos memórias (figs. 78 e 79).

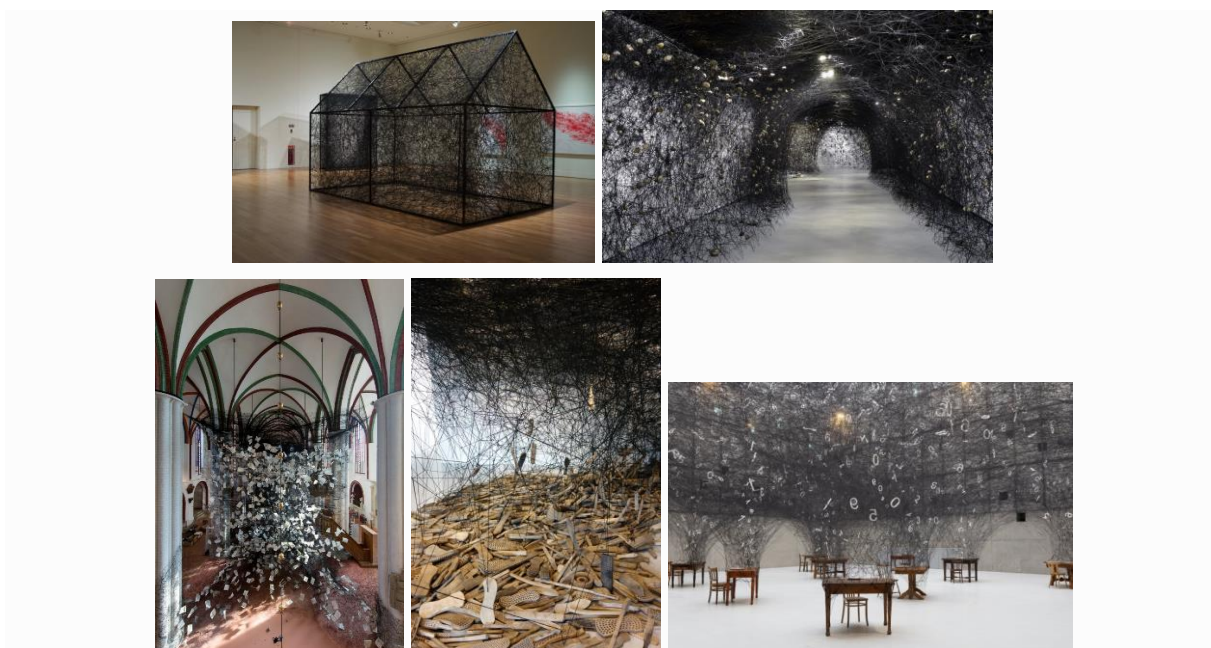


Figura 75: Chiharu Shiota, *Me as Others*, 2013, metal frame, black wool. solo exhibition: *Letters of Thanks*. Museum of Art, Kochi, Japan, photos by Sunhi Mang; **Figura 76:** Chiharu Shiota, *In The Beginning Was ...*, 2015. stones, black wool. solo exhibition: *In the Beginning was ... Fundació Sorigué*, Lleida, Spain photos by courtesy of the Fundació Sorigué; **Figura 77:** Chiharu Shiota, *Lost Words* (2017). Photo by Michael Setzpfandt. **Figura 78:** Chiharu Shiota, *Form of Memory*, 2018. brushes without bristles, black wool. solo exhibition. Kenji Taki Gallery, Tokyo, Japan. photos by courtesy of Kenji Taki Gallery; **Figura 79:** Chiharu Shiota, *Counting Memories*, 2019 wooden desks, chairs, paper, black wool. solo exhibition: *Counting Memories*. Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice, Poland. photos by Sonia Szeląg.

4.5 O fio vermelho

O vermelho está igualmente presente nos trabalhos de Shiota. Para a artista, o vermelho representa as conexões, os vínculos, o sangue, as veias, o corpo humano – como o sistema nervoso descrito pelo filósofo Henri Bergson, visto no Capítulo 3. Importante, inclusive, para a cultura japonesa, com a cor encarnada presente na bandeira nacional, “em que o círculo vermelho representa o Sol” (Arruda, 2019, p. 36). O fio vermelho que fala das relações, lembra do mito de Ariadne, que traça o destino do seu amado. O fio de relação, conexão, que salva e resgata o seu amor. Seguindo o fio, Teseu sai do labirinto e liberta-se da morte.

I also use red thread because it symbolizes the colour of blood. It represents as invisible line within a rope. It is in the inside, you cannot see it but it is actually the thin red

thread that holds everything together and connects it. (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 37)

Sobre esta conexão e relação entre os seres, Chiharu diz fazer parte da condição humana, não somos capazes de nascer ou viver sem conexões: *“we wouldn’t be able to survive on our own. Our bodies are so weak; we don’t even have fur. We are vulnerable and can only survive together. We need to be a society, to be social”* (Shiota em entrevista com Reis, 2017, p. 127). Marcos (2005), ao discorrer sobre a tese de Heidegger que trata da premissa da relação para a construção do homem, coloca: “o homem se vai fazendo homem porque se liga ao mundo, porque se relaciona com o mundo, ao mesmo tempo que lhe e se atribui sentido” (p. 2017). Portanto, temos capacidade de ligação e necessidade de conexão. A partir desta experiência, o homem reconhece-se como homem e identifica-se como sujeito.

A representação do sangue em suas obras é tão visceral e material que, em 1994, Chiharu Shiota criou a peça *“From DNA to DNA”* (fig. 80), uma performance-instalação, em que a artista conecta seu corpo, com o espaço, por meio do fio vermelho. Em outras peças, Chiharu também traz o assunto do ADN, como nas obras em que utiliza os sapatos usados, são elas: *“Dreaming Time”* (1999), *“Dialogue from DNA”* (2004), *“Traces of Life”* (2008), *“Over the Continents”* (2008) (figs. 81-84).

Os sapatos foram doados ou encontrados pela artista, foram amarrados de um mesmo ponto com os fios vermelhos. Apesar de andarmos e traçarmos o nosso próprio destino, todos vimos de algum lugar, de um ponto único. Os sapatos “representam metonímias de trajetórias de vida: calçados gastos pelo uso carregam as marcas do tempo, tornando-se testemunhas de experiências individuais, neste contexto expandidas para o âmbito coletivo” (Sesc Pinheiros, 2015, para. 4). Estes elementos estão conectados com as memórias das pessoas, carregam os traços de seus antigos donos, seus ADNs. Os sapatos eram enviados com notas escritas, que explicavam o porquê de se desfazer da peça. Alguns só queriam comprar sapatos novos, mas outros tinham um significado importante. Portanto, o fio é utilizado como factor de conexão destas memórias: *“Through the shoes I can see many feelings and using thread helps connect these memories from just one point”* (Shiota em entrevista Jahn, 2016, p. 51). Portanto, exemplifica a memória individual que se torna coletiva. Em *“Dreaming Time”*, a temática da migração é igualmente abordada, do sonho de ultrapassar as barreiras da casa e as barreiras de si, um movimento de dentro para fora:

I did a work called Dreaming Time that is a house. There are lots of shoes in front of it pointing away, but they’re tied by red thread to one point in the house. This is exactly what I mean. It’s a house, you can go away, but these threads still tie you to your

homeplace ... My ancestors lived in the country, in a place called Kouchi. My family was there for a long time and married their own cousins a lot. When I was sixteen I went to Kouchi for the first time on holiday and I asked – where is the Shiota family? And an old man said, „It's all Shiota here! (Shiota em entrevista com Tatlow, 2001, para. 5)

A conexão que Shiota trata não é só de pessoas, mas antes de lugares, de pessoas com seus ancestrais, antepassados, com suas memórias. A narrativa da arte têxtil retrata estas conexões. Apesar do longo período morando em Berlim, a artista possui forte ligação com o Japão, e ainda é possível ver esta referência na sua arte: *“I do not think about Japan or my background. Once I have completed a work, however, I see that there is a Japanese element in everything I do. It is like a passport, a visiting card, an inseparable sign”* (Shiota as cited in November, 2017, p. 13).

Chiharu diz que a inspiração para utilização dos sapatos veio da primeira vez que foi ao Japão, depois que se mudou para a Alemanha, quando ela experimentou seu velho par de sapatos. O número era o mesmo, mas os sapatos já não lhe serviam, ficaram apertados, desconfortáveis. A artista fez essa associação ao seu país, Japão era o mesmo, mas ela já não se sentia pertencente ali, aquele lugar.



Figura 80: Chiharu Shiota, *From DNA to DNA*, 1994. mixed media. graduation exhibition: Kyoto Seika University. Kyoto City Museum of Art, Kyoto, Japan. photo by Kayoko Matsunaga; **Figura 81:** Chiharu Shiota, *Dreaming Time*, 1999, wooden house, shoes, red wool. solo exhibition: Dialogue from DNA. Asian Fine Arts Berlin / Prüss & Ochs Gallery, Berlin, Germany. photos by Jaana Prüss. **Figura 82:** Chiharu Shiota, *Dialogue From DNA*, 2004, old shoes, red wool, solo exhibition: Dialogue from DNA, Manggha Centre of Japanese Art and Technology, Krakow, Poland, photos by Sunhi Mang; **Figura 83:** Chiharu Shiota. *Trace of Life*, 2008. Torstrasse 166- Das Haus der Vorstellung – Berlim, Alemanha. Copyright e cortesia: Chiharu Shiota + VG Bild-Kunst; **Figura 84:** Chiharu Shiota, *Over the Continents*, 2011, old shoes, red wool. group exhibition: Biennale internationale d'art contemporain de Melle: *Habiter la terre, du battement de cœur à l'emportement du monde*. Melle, France. photos by Atelier Chiharu Shiota.

Na instalação “*Dialogue with Absence*” (2010), Chiharu coloca um vestido branco de noiva conectado a tubos em que corre um líquido vermelho, lembrando as veias sanguíneas (fig. 85). A obra não possui o fio têxtil, mas sim o fio plástico, que também carrega a ideia de sangue, de conexão. Ao mesmo tempo em que “*Dialogue with Absence*” esteve instalada na exposição “*Bye Bye Kitty!!!/ Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese*”, em outra parede da galeria apresentava-se a vídeo-performance “*Wall*” (2010) (fig. 86), em que ao invés do vestido, é a própria artista que está em volta desses tubos sanguíneos, em seu corpo frágil: “*which one may see as a comment on the fragility of human existence in the contrast between the absent physical body in the room and the virtual presence on the screen*” (Yoshimoto, 2012, p. 124).

Chiharu afirma que “*Wall*” aborda as barreiras do corpo, de como transpassar a pele, de estar para além da materialidade corpórea e ultrapassar a própria existência material. “*Wall*” fala sobre as nossas próprias paredes, como cultura, nacionalidade, língua, religião, e o quão difícil é superá-las. Assim como várias outras peças de Chiharu, em “*Wall*” o corpo expande-se no espaço. Sobre o que o sangue representa no trabalho de Shiota, Jahn (2016) aponta:

...For you our blood works like as inside wall. It is the fluid in which all the information about our personality and individual character is present. It is what forms our essential being, meaning also that we are linked to a national, religious and cultural background that we have inherited and which runs in our blood. (p. 37)

O vestido, em “*Dialogue with Absence*”, acarreta a ideia da ausência-presença do corpo, assim como a vídeo-performance “*Wall*” que traz o corpo ausente. É contraditório o sangue, tão vital para o ser humano, atrelado a uma peça inanimada, o vestido. Yoshimoto (2012), ao comentar sobre esta exposição, traça um paralelo entre Shiota e Frida Kahlo: “*Reminiscent of Frida Kahlo’s Two Fridas (1939), in which the double portraits of the artist are linked by a blood vein, Shiota’s work literally creates a dialogue between the dress, the human surrogate and the virtual body in video*” (p. 125). Ambas as artistas enfrentaram doenças graves, Frida com a poliomielite e Chiharu com o cancro.

Shiota também explora, desde 2011, o elemento da mala, com a peça “*From Where We Come and What We Are*”⁵⁹. Entretanto, só introduziu a interação desde dispositivo com o fio vermelho em 2014, com a peça “*Accumulation - Searching for the Destination*” (fig. 87). Neste trabalho, as malas pairam do teto, amarradas pelo fio vermelho. A utilização destes objetos

⁵⁹ Ver imagem em: <https://www.chiharu-shiota.com/from-where-we-come-and-what-we-are-1>

usados é ver que estes possuem memórias, das quem as teve, dos lugares de onde vêm e dos lugares para onde foram. Remete ao local de viagem, de embarque e desembarque, de transição:

All things have their own, innate memories, and in this case, the suitcases seem to suggest the memories, movement and migration of strangers; or the refugee's journey in search of a fixed abode; that is, the very journeys of people's lives. (Mori Art Museum, 2019, p. 4)

A acumulação não está apenas no título e na quantidade exorbitante de malas, mas antes nas memórias das experiências vividas. A obra também fez parte da exposição do Sesc Pinheiros, no Brasil, em 2015, em que ficou instalada próximo às escadas rolantes, num fluxo contínuo de ir e vir: “o efeito visual resultante sugere a composição de universo transitório, temporário, de passagem – características dos não lugares, ou dos lugares que resistem à permanência” (Sesc Pinheiros, 2015, para. 5).

“*The Key in the Hand*” [Chave na Mão] (2015)⁶⁰, pode se considerar uma das obras mais importante, mais significativa e de maior visibilidade na carreira Chiharu Shiota, sendo a primeira vez que a artista explorou o elemento do barco (fig. 88). Shiota foi a primeira artista japonesa, fora do Japão, a representar o país no pavilhão japonês da Bienal de Veneza com esta obra. Foi selecionada pelo *The Guardian* entre os melhores cinco pavilhões e foi capa do suplemento “*A Look Inside the 2015 Venice Biennale*” do *The New York Times* (November, 2017, p. 4). Nesta peça *site specific*, pensada exclusivamente para a bienal, Chiharu apresenta dois barcos de madeira, que não possuem apenas uma conexão com a cidade de Veneza, rodeada por canais e tendo o barco como um dos principais meios de transporte, mas que para a artista representa duas mãos unidas, como que a espera de receber algo, de acomodar algo. Para além dos barcos, também foram utilizadas 180 mil chaves, estando 50 mil chaves sob as mãos-barcos. Estas chaves foram doadas a partir de uma campanha internacional feita na internet pela artista e pelos museus, que colocaram caixas coletoras em seus espaços.

Segundo Chiharu, a chave tem uma representação, possui um significado. Você não dá uma chave para qualquer pessoa, é preciso existir uma relação de confiança. A chave abre portas e assim abre possibilidades, com distintos destinos. A chave também lembra o formato de um corpo, com a cabeça, o tronco e as pernas. As chaves acumulam memórias, sendo muitas destas doadas com cartas explicativas, com o porquê da doação. A artista não conheceu as pessoas dadoras, mas leu todas as mensagens e sentiu que pôde conhecer um pouco de cada uma delas. Este sentimento de aproximação também acontece quando a artista lê as cartas enviadas para a

⁶⁰ Ver vídeo Biennale Arte 2015 – Japan do canal BiennaleChannel:
<https://www.youtube.com/watch?v=DV3AwzrQbIo>

peça “*Letter of Thanks*” e os bilhetes que são enviados junto com os sapatos. “*The keys accumulate the memories that are with us in our daily life*” (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 77).

Deste modo, temos as mãos, os barcos, ao alcance dessas infinitas possibilidades, as chaves. “*The future is in your hands. But if you lose it, you would feel like losing the way or everything you owned before*” (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 77). O fio vermelho é o que conecta todos estes elementos: “a lã vermelha usada para montar a trama simbolizava os vasos sanguíneos que ligavam a multidão de proprietários anteriores daquelas chaves” (Arruda, 2019, p. 40). Outra peça em que Chiharu traz a chave é “*The Locked Room*” (2016) (fig. 89), mas aqui ao invés de barcos, ela tem portas, o que fala muito das oportunidades, do destino, das possibilidades da vida.

Em “*Uncertain Journey*” (2016), Chiharu traz novamente o barco, elemento sempre presente em suas exposições⁶¹ (fig. 90). Entretanto, diferente de “*The Key in Hand*” em que se via barcos de madeira, em “*Uncertain Journey*” os barcos são abstratos, feitos do próprio fio. O fio engoliu o barco, por completo: “*the boats are more abstract, and the space filled with red thread seems to suggest the many encounters awaiting at the end of this uncertain journey*” (Mori Art Museum, 2019, p. 3). Na exposição de Berlim, na galeria Blain|Southern, uma visitante em entrevista disse: “*I think is like our mind. Every string is so connected and so complicated. You can’t abstract from all of this*” (Bloomberg Quicktake, 2017, 21:26).



⁶¹ Esta temática do barco percorre toda a carreira de Chiharu, presente com todos os fios (pretos, brancos e vermelhos). Para além de “*The Key in the Hand*” e “*Uncertain Journey*”, a artista também criou, com o barco e fios vermelhos: “*Rain of Memories*” (2016), “*Direction*” (2017), “*The Boat Which Carries Times*” (2017), “*Boats Sailing in the Sky*” (2017), “*Destination*” (2017), “*Departure*” (2018) e “*Drifting*” (2019). Fotos disponíveis no site da artista: <https://www.chiharu-shiota.com/>.



Figura 85: Chiharu Shiota, *Dialogue with Absence*, 2010. Painted wedding dress, peristaltic pumps, transparent plastic tubing, dyed water. Courtesy Galerie Christophe Gaillard / Haunch of Venison; **Figura 86:** Chiharu Shiota, *Wall*, 2010, performance video. Asia university museum of modern art; **Figura 87:** Chiharu Shiota, *Accumulation – Searching for the Destination*, 2016 Suitcase, motor, red rope Installation view: Art Unlimited, Art Basel, Switzerland, 2016 Courtesy: Galerie Templon. Photo: Atelier Chiharu Shiota; **Figura 88:** Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015, old keys, Venician boats, red wool. solo exhibition: Japan Pavilion, 56th Venice Biennale. Venice, Italy. photos by Sunhi Mang; **Figura 89:** Chiharu Shiota, *The Locked Room*, 2016, old keys, wooden doors, red wool, solo exhibition: *The Locked Room*, KAAAT Kanazawa Arts Theatre, Yokohama, Japan, photos by Masanobu Nishino. **Figura 90:** Chiharu Shiota, *Uncertain Journey* 2016. Metal frame, red wool Installation view: *Uncertain Journey*, Blain | Southern, Berlin, 2016 Photo: Christian Glaeser

Com a obra “*Absence Embodied*” (2018), Chiharu traz novamente a questão do corpo ausente e inclui, no emaranho dos fios vermelhos, moldes de bronze e de gesso feitos de partes do corpo da artista e da sua família (AGSA, 2018) (figs. 91 e 92). Estas partes corpóreas são conectadas pelo fio vermelho. O fio, similarmente, traz a ideia do cordão umbilical, a artista conta:

In Japan, it is customary to receive the umbilical cord in a little box when a baby is born. My mother showed me her umbilical cord once and also her own mother's cord. We have clearly created a generation of umbilical cords. (Shiota em entrevista com Jahn, 2016, p. 25)

De acordo com o entendimento do corpo e suas fronteiras, e o que acontece com o corpo pós-morte, Chiharu criou a peça “*Me Somewhere Else*” (2018) (fig. 93). Esta instalação forma uma enorme rede de fios vermelhos, desta vez não tão tensionados, assemelhando-se a uma massa ondulante, com o molde dos pés da própria artista tocando o chão. Uma vez mais a temática da ausência-presença do corpo é explorada. Nesta obra, a artista fala da expansão da consciência, afirma que somos muito mais além deste corpo físico e que nossa consciência pode existir para além da matéria corporal. Sobre a obra diz: “*When my feet touch the earth, I feel connected to the world, to the universe that is spread like a net of human connections, but if I don't feel my body anymore where do I go?*” (Shiota as cited in Blain|Southern, 2018, para. 4). Quando perguntamos, em entrevista, o que quer dizer com expansão da consciência, a artista responde:

I feel sometimes my body is somewhere and my consciousness is somewhere else. My body and consciousness where together but since the chemotherapy it has been different. At the hospital, they were only systematically concerned for my body, and I felt like my consciousness, my thoughts were removed, completely separated. My feelings left; my

consciousness could not join this sterile treatment. I thought if my body dies where does my consciousness go? I put the feet on the ground to feel connected to earth but where is my consciousness going? I do not know. (comunicação pessoal, setembro, 2020)

Para a exposição “Linha Interna”, que ocorreu em São Paulo, em 2019, Chiharu criou uma peça especial para o centro cultural Japan House, intitulada “*Internal Line*” [Linha Interna] (2019) (fig. 94). Arruda (2019) descreve a obra: “São três vestidos vermelhos gigantes, corpo ausente, conectados uns aos outros por fios vermelhos, e interligadas como se fosse pelo cordão umbilical, a dar vazão à existência, à troca e ao resguardo da memória de uma vivência efêmera” (p. 80). Chiharu se inspirou numa lenda Japonesa para a criação desta peça. É a Lenda do Fio Vermelho, que diz que uma pessoa já nasce com um fio vermelho amarrado ao dedo mindinho, e este fio o conecta a outras pessoas. Para a curadora Geenen (2019):

Esse fio é a continuação do circuito de veias, que parte do coração e percorre o corpo todo. Essa linha, invisível, se conectará à de outra pessoa, unindo-as para sempre. Destino. O impacto que essas duas vidas causarão, uma na outra, é profundo. E não há nada que se possa fazer. (para. 4)

Nesta peça, não se percebe um vestido entrelaçado nos fios vermelho, na verdade, os fios e o vestidos são feitos da mesma matéria, do mesmo tecido vermelho, da mesma pele. Um visitante da exposição diz que lembrou a sua infância, comparando o formato dos fios com redários: “Havia uns passeios que a gente fazia de Recife para Fortaleza, ou ao contrário, e tinha redários pra gente dormir no meio do caminho” (Band Jornalismo, 2019, 2:06). Portanto, é a memória individual que se torna coletiva, a partir de associações.

No trabalho de Shiota, o corpo expande-se para além das suas fronteiras, transparecendo as suas veias. Conforme exposto, o vestido é um elemento marcante nas obras de Chiharu, remetendo a uma segunda pele, que não representa cor ou nacionalidade ou língua: “a roupa é o corpo que escolhemos usar e, enquanto a usamos, ela acumula nossos sentimentos e memórias do nosso cotidiano. No fim, resta uma casca de nosso corpo, um estado do nosso ser” (Shiota como citado em Arruda, 2019, p. 83).

Para além das imensas instalações, Chiharu também criou uma obra intitulada “*Skin*” [Pele] (2018), em que retoma a tela, o quadro, mas desta vez, no lugar da tinta, a artista usa o próprio fio sob a tela, o fio vermelho (fig. 95). “O resultado é uma obra abstrata monocromática, composta por linhas individuais que ocupam a tela em uma intensa dinâmica resultante do gesto incansável de tecer, criar, conceber, como em um bordado convencional” (Arruda, 2019, pp. 36-37).

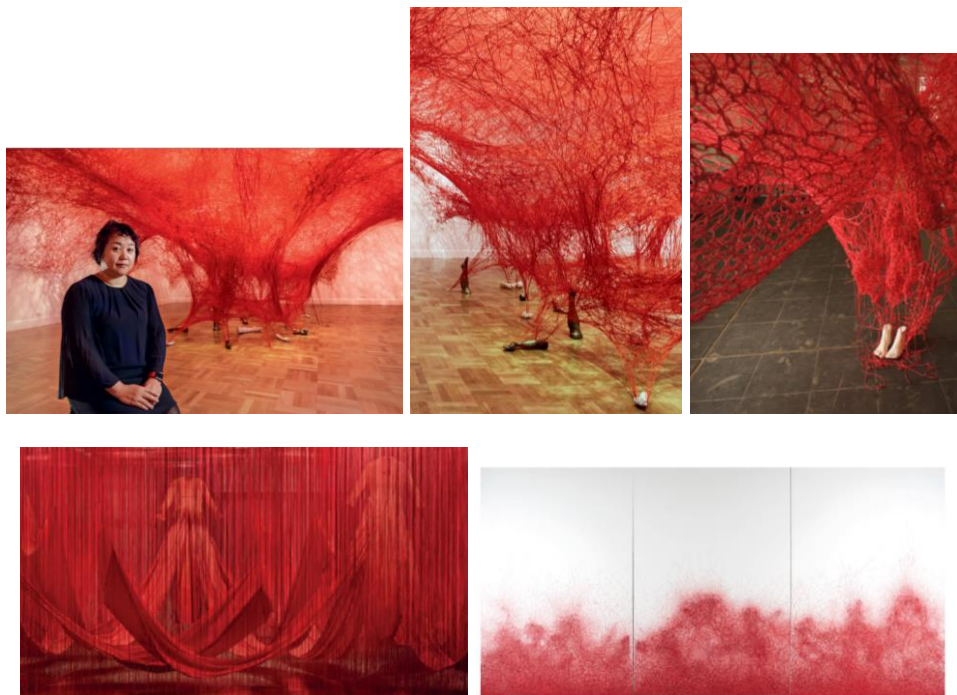


Figura 91: Image: Chiharu Shiota, Art Gallery of South Australia, Adelaide; photo: Saul Steed.; **Figura 92:** Chiharu Shiota, detail: Chiharu Shiota, Japan, born 1972, *Absence Embodied*, 2018, Berlin and Adelaide, red wool, bronze, metal, dimensions variable; Gift of the Gwinnett family through the Art Gallery of South Australia Foundation 2018, Art Gallery of South Australia, Adelaide, Courtesy the artist and Anna Schwartz Gallery, installation view: *Absence Embodied*, 2018, Art Gallery of South Australia, Adelaide, photo: Saul Steed; **Figura 93:** Chiharu Shiota, *Me Somewhere Else (Detail)*, 2018 Courtesy the artist and Blain/Southern Photo: Sunhi Mang; **Figura 94:** Chiharu Shiota, *Linha Interna [Internal Line]* 2019 Instalação [Installation]: fio, corda, vestido [thread, rope, dress] Japan House, São Paulo; **Figura 95:** Chiharu Shiota, *Pele [Skin]*, 2018, fios de lã sobre tela [thread on canvas] 180 x 120 cm.

As obras, igualmente, intituladas “*State of Being*” [Estado de Ser] (2019), mas ao invés de instalação, encaixam-se na categoria de esculturas, aludem a imagem de pequenas pedras lapidadas, pedras preciosas de fios vermelhos (figs. 96 e 97). Chiharu retrata, deste modo, as nossas conexões abstratas: “formas pontiagudas triangulares sugerem uma pedra cuidadosamente lapidada – algo precioso, sem valor monetário ou identidade explícita, a ser apreciado em sua pureza, de uma complexidade e integridade elaboradas e construídas por sua trama” (Arruda, 2019. p. 43).

Também em 2019, Shiota criou a peça “*Crossroads*” (fig. 98), para a Bienal de Honolulu, capital do Havaí. Nesta instalação, no lugar das conhecidas cartas, Chiharu criou um verdadeiro tornado de mapas. Mostra, mais uma vez, como o trabalho da artista é contextual, criando associações com o espaço: “*Walking into the immersive installation is like walking into the eye of a storm, and the work is an impossibly complex whirlwind that conveys Hawaii’s unique position at a global crossroads*” (Cascone, 2019, para. 10).



Figura 96: Chiharu Shiota, *Estado de Ser [State of Being]* 2019, armação de metal e fio [metal frame and thread]; **Figura 97:** Chiharu Shiota, *Estado de Ser [State of Being]* 2019, armação de metal e fio [metal frame and thread], 138 x 86 x 38 cm. **Figura 98:** Chiharu Shiota, *Crossroads* (2019) at the Hub at Ward Village, Honolulu Biennial. Photo by Sarah Cascone.

4.6 O fio branco

Em 2017, surgiram os primeiros trabalhos de Chiharu Shiota com o fio branco, transparecendo uma visão mais positiva, mais esperançosa da artista. O branco representa o céu, as nuvens, quase que uma busca por uma paz interior depois de tantas aflições nos emaranhados dos fios pretos. O fio branco pode ser associado ao mito de Filomena, trazendo a salvação e o resgate. Outro mito fortemente presente no trabalho de Shiota é o mito das Moiras, que fala do destino e acompanha toda a vida humana. Os barcos, as camas, as malas, os sapatos, as chaves, as portas, todos estes elementos trazem a temática do destino, retratam o ciclo da nossa existência, de nascimento, vida e morte.

A obra “*Where Are We Going?*” (2017) é uma destas primeiras obras com o fio branco, sendo inicialmente montada no centro comercial de Paris, *Le Bon Marché* – portanto fora dos lugares canônicos da arte e com um público diferente do habitual no universo artístico (figs. 99-102). A presente investigadora teve a oportunidade de ver esta peça na exposição “*Push the Limits*”, na Fondazione Merz (Turim/Itália), em setembro/2020. Desta forma, teve acesso observacional à obra, com o registo de fotos e vídeos, apontamentos pessoais e a possibilidade de uma conversa com a equipa da fundação. Carvalho (2005) chama de “acesso observacional” quando é possível a visita à obra montada, e assim ter acesso pessoal a peça.

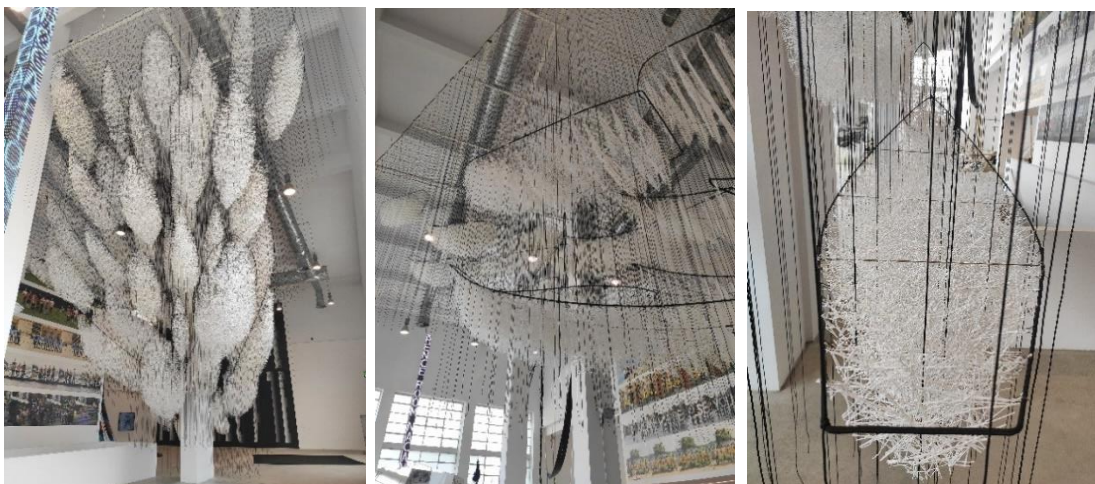
A exposição tratava da questão de como a arte pode ser transgressora, alterando o sujeito – assim como o mito, como vimos em Eliade (1972). A arte tem condição de ultrapassar os seus limites, desafiando-se, com o objetivo de incluir novos elementos e explorar novas formas, fazendo com que expandamos as possibilidades. A peça “*Where Are You Going?*” não traz a ideia apenas de um limite geográfico, mas antes de ultrapassarmos as barreiras e limitações pessoais. Alguns outros artistas convidados para esta exposição foram: Barbara Kruger (b.

1945), Shirin Neshat (b. 1957), Katharina Grosse (b. 1961), Fiona Tan (b. 1966) e outros. A ideia era construir um espaço em que: “*transformation becomes possible*” (Fondazione Merz, 2020).⁶²

A exposição “*Push the Limits*” iniciava com uma imensa obra têxtil que parecia derramar-se pelo espaço, dando as boas-vindas a exposição, era a obra da artista Katharina Grosse, “*The Horse Trotted a Little Bit Further*” (2020). A vídeo-performance de Shirin Neshat, “*Sarah*” (2016), o *soundtrack* de Fiona Tan, “*Brendan’s Isle*” (2010), e o vídeo da artista Carrie Mae Weems, “*Constructing History, A Requiem to Mark the Moment*” (2008), invadiam sonoramente o espaço e as outras obras, quebrando os limites das peças expostas. Em meio a estes sons conflitantes, e de outras obras que disputavam o espaço, estava a peça de Shiota, ainda no primeiro piso da exposição. Um céu de barcos brancos, pendurados a partir do teto da fundação. Os barcos lembravam nuvens e neve, que flutuavam, apontando para uma direção, como se tivéssemos subindo ao céu. Ao mesmo tempo tão longe e tão próximos. O branco traz calma, paz – seria esta obra o presságio de um mar tranquilo? Entretanto, ao se aproximar da obra, percebia-se que alguns barcos estavam a descer e outros a subir. Alguns barcos possuíam duas pontas, como que duas proas, e outros como que duas popas. Deste modo, apresenta-se o conflito do fluxo, de onde estamos indo, para onde vamos, em qual direção.

Nesta instalação, diferente dos outros barcos, a artista usou uma nova técnica. O fio branco estava presente no barco, mas ao invés de um emaranhado de fios sem começo, meio e fim, a artista criou como que placas de fios brancos. Shiota conta que depois de passar e repassar o fio várias vezes, e criar vários pequenos triângulos, passou cola neste painel de fios, o que o endureceu e criou, assim, placas brancas firmes, que juntas formavam os barcos (Bloomberg Quicktake, 2017). Com isso, o fio perdeu a sua maleabilidade e flexibilidade. De longe, tem-se a ideia de teia, mas de perto via-se que estas placas de fio brancos eram independentes.

⁶² Catálogo disponível em: https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2020/09/PUSH-THE-LIMITS_brochure_EN.pdf



Figuras 99, 100 e 101: Chiharu Shiota, Where Are We Going?, 2017-2020. Strutture di metallo, filo di cotone, colla, corde / metal frames, cotton thread, glue, ropes. Dimensioni variabili / variable dimensions. Courtesy the artist; Galerie Templon, Paris, Brussels. Fotos tiradas pela investigadora da presente pesquisa.

A peça demonstra uma autonomia com relação ao espaço, visto que foi primeira exposta em Paris, e remontada em vários outros locais. Entretanto, para a exibição “*Push the Limits*” a obra encaixou-se perfeitamente no contexto da exposição e no contexto histórico corrente – sendo o período em que passávamos pelo fim da primeira quarentena acarretada devido à situação pandêmica da Covid-19. A pergunta não poderia ter sido mais propícia: para onde vamos, neste momento de grandes incertezas? Na placa de indicação da peça, estava descrito:

The “Where are we going?” installation appears more than ever attuned to our times and with the desire to get out of our web of weaves and impediments and embark on boats that take us elsewhere. The analogies with the symbolism of the boat not only as a viaticum of transience but as an imagine of life, of the desire to be, act and transform are very strong. Each individual at the outset faces a path through an ocean of experiences, emotions, encounters and memories that make up a multiplicity of interactions, a strong fabric of human and experiential networks to the point of being part of a great crossing in which one is no longer alone. (Fondazione Merz, 2020)

Nechvatal (2017), sobre a peça, diz que este trabalho traz a delicada questão da migração e da experiência corporal, onde a transposição dos limites se exacerba. Para o referido autor, estamos sempre a correr riscos, somos vulneráveis, diz: “*It reflects the vulnerabilities and uncertainties shared by millions of migrants risking everything to make their world anew*” (para. 9). Em entrevista, perguntamos a artista qual foi a sua intenção para a criação da obra “*Where Are We Going?*”, que disse:

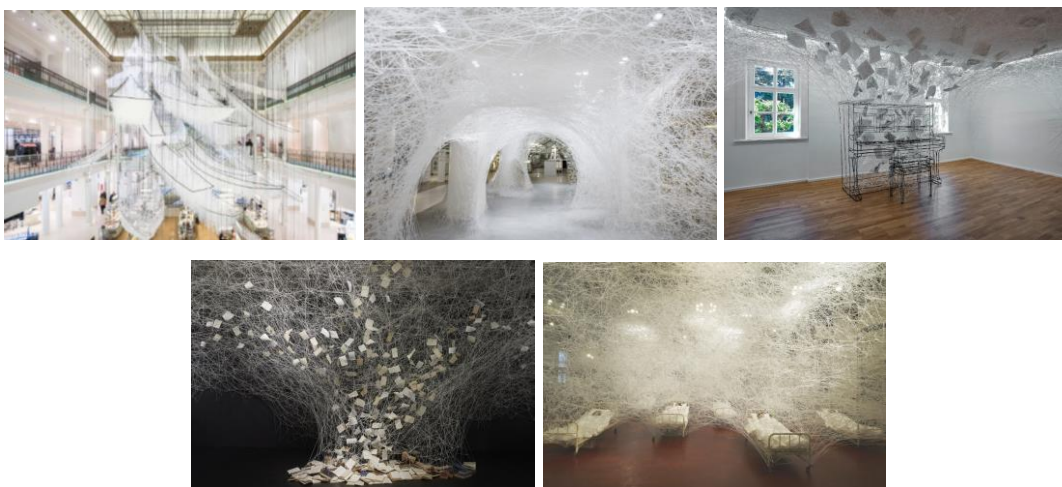
We get information every day and human society develops every day fast and we live a convenient life, but our bodies are not developing at the same speed, our body is staying the same. It becomes more complicate to go forward and the journey becomes more uncertain. Life has no exact destination. We never know where we are going. (comunicação pessoal, setembro, 2020)

O barco traz a ideia do além, traz as incertezas da vida e as dúvidas do caminho. Somos como barcos a navegar num vasto oceano. Na montagem para o centro comercial Le Bon Marché Rive Gauche, em Paris, com o propósito de representar este oceano, Chiharu criou um túnel emaranhado de fios brancos, em que os visitantes podiam caminhar por ele, é a peça “*Memory of the Ocean*” (2017) (fig. 103).

Em razão de sua preocupação quanto ao tempo, a passagem do tempo e a ausência-presença, Shiota criou, em 2018, a obra “*Beyond Time*” para a capela do Yorkshire Sculpture Park (fig. 104)⁶³. Esta peça, composta por uma estrutura de metal de um piano e folhas de partituras antigas, que um dia foram tocadas na capela, traz a lembrança de tempos passados, de um piano que já perdeu a sua função de música. Quanto ao uso do fio branco para esta peça, Chiharu respondeu: “*For purity. And death*” (Shiota as cited in Simpson, 2018), visto que branco é a cor do luto no Japão.

Em “*The Crossing*” (2018), ao invés de cartas, passagens bíblicas ou partituras, Chiharu usou livros inteiros atados aos fios brancos, em que conecta e cruza todas estas histórias escritas (fig. 105). Outra peça criada em 2018 com o fio branco pela artista foi “*Butterfly Dream*” (2018) (fig. 106). Com relação a esta peça, a artista narra a história de um sonho que transpassa a barreira do real-irreal:

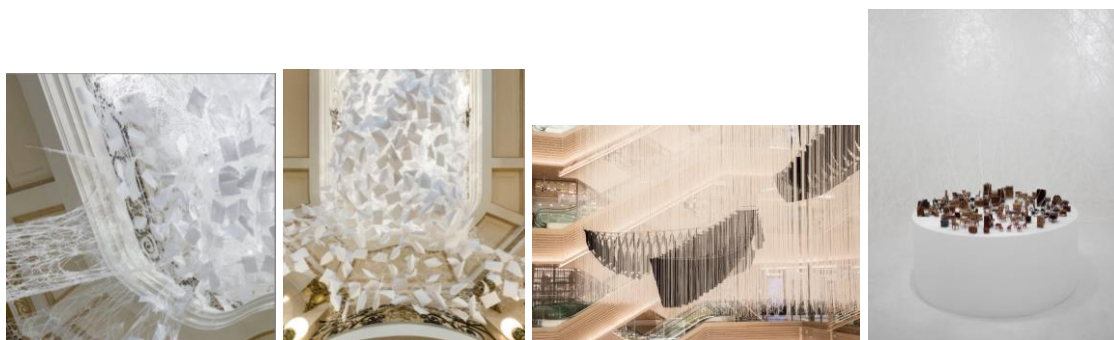
A man dreamt he was a butterfly, and when he woke up he couldn't distinguish between the dream and real life. He didn't know whether he was a butterfly dreaming of being a human or the other way around. He was confused because once he woke up he questioned his own sense of real life. (Shiota, como mencionado em Kunsthalle Rostock, 2017b, p. 187)



⁶³ Ver video: Chiharu Shiota: *Beyond time*, no canal Yorkshire Sculpture Park (25 Abril, 2018), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L51F-TLl Tk>

Figura 102: Chiharu Shiota, *Where Are We Going?* 2017 White wool, wire, rope Installation view: *Where Are We Going?*, Le Bon Marché, Paris, 2017 Photo: Gabriel de la Chapelle; **Figura 103:** Chiharu Shiota, “*Memory of the Ocean*” (2017) photo/copyright Gabriel de la Chapelle; **Figura 104:** Chiharu Shiota, *Beyond Time*, 2019, metal frame piano, white wool, note sheets, solo exhibition: *Line of Thought*, Museum Sinclair-Haus, Bad Homburg, Germany, photos by Sunhi Mang; **Figura 105:** Chiharu Shiota, *The Crossing*, 2018, books, white wool, group show: Melbourne Art Fair, represented by Anna Schwartz Gallery, Melbourne, Australia, photos by Zan Wimberley. **Figura 106:** Chiharu Shiota, *Butterfly Dream*, 2018, metal beds, bed sheets, white wool, group exhibition: *Kyoto Art for Tomorrow* 2018, The Museum of Kyoto, Kyoto, Japan, photos by Masayuki Kunitomo.

Na instalação “*Beyond Memory*” [Alem da Memória] (2019), montada na exposição “Linhas da Vida”, no Brasil, a artista pontua: “com minhas instalações, como a obra central Além da Memória, quero unir as pessoas no Brasil, não importando sua origem, sua posição social, formação educacional, nacionalidade ou qualquer outro fator divisor” (Shiota como citado em Arruda, 2019, pp. 32-33). A obra é constituída de cartas em branco e um emaranhado de fios também brancos, a ideia é que as cartas fossem preenchidas pelas linhas dos visitantes, por suas memórias (figs. 107 e 108). Outras peças criadas, em 2019, foram: “*Six Boats*” – a qual traz novamente a figura do barco, mas nesta peça trabalha com duas cores, preto e branco (fig. 109); e “*Living Inside*” – em que a artista representa uma pequena cidade como que vista do céu ou do universo (fig. 110).



Figuras 107 e 108: Chiharu Shiota, *Além da Memória* [Beyond Memory] 2019 Instalação [Installation]: lã e folhas de papel [wool and sheets of paper]; **Figura 109:** Chiharu Shiota, *Six Boats*, 2019, felt, white rope, metal frame, solo exhibition: Ginza Six, Tokyo, Japan, photos by Ken Kato; **Figura 110:** Chiharu Shiota, *Living Inside*, 2020, white wool, doll furniture, group exhibition: *OH! MY CITY*, Paradise Art Space, Incheon, South Korea, photos by Myungrae Park.

Preto, vermelho ou branco, os fios de Chiharu Shiota narram a sua história e as suas memórias. Suas imensas instalações, emaranhadas de fios e aglomeradas de objetos comuns, questionam sobre a condição humana, sobre os possíveis destinos e as diversas possibilidades da vida, fazendo referência ao mito, à linha de fuga e ao ser humano constituído de suas linhas.

Conclusão

A expansão do contexto artístico propiciou o surgimento de novas materialidades, do baixo materialismo e da própria desmaterialização da arte, chegando à não necessidade de criação de um objeto artístico. Estas novas concepções resultarem numa arte transgressora do fazer, dos experimentos, preocupada com o processo e não com o trabalho final, resultando no retorno ao manual e artesanal. Uma arte *borderless*, em que não há obrigações de técnicas, proporções e simetrias, a qual as expressões artísticas se entrelaçam, permitindo o artista de caminhar livremente por classificações e percorrer variadas linguagens e géneros, entre a pintura, escultura, instalação, performance e outros, num movimento fluido, de acordo com a intenção de criação do artista. A arte contemporânea indaga, inclusive, as noções da arte moderna de autonomia e autenticidade, sendo uma arte híbrida, plural e multidisciplinar, emergindo num produto a-significante, com cada espectador tendo sua interpretação pessoal da obra.

Neste trajeto de evolução da arte, houve a resignificação do material têxtil e, consequentemente, do fio. Esta matéria deixou de ser apenas uma média que viabilizava a obra de arte e passou a ser a própria obra, tornando-se protagonista. A arte têxtil tem o seu início a partir das tapeçarias antigas, que narravam histórias de mitos, famílias, gerações e povos. Vista como uma arte decorativa e por isso depreciada no mundo artístico. Entretanto, a matéria têxtil conseguiu quebrar estes paradigmas, e hoje encontra-se em diversos museus e galerias, sendo explorada por diferentes artistas contemporâneos, confirmando assim a nossa hipótese parcial colocada de resignificação da matéria têxtil. A arte têxtil tem carácter narrativo, feminino, de manifesto, terapêutico, podendo ter atributos científicos e tecnológicos. As atividades com a linha e com o fio, como tricô, crochê, bordado, estão diretamente conectadas à história da mulher, sua independência e autonomia.

As singularidades da arte moderna-contemporânea permitiram o surgimento de novas linguagens, como os *Happenings*, *Enviroments*, performances e instalações. Caracterizando-se como uma arte não representativa, não normativa, com a obra de arte apresentando-se como um signo único a-significante. A instalação, que possui carácter espacial e contextual, conta a história do artista e do espaço, responde ao lugar de exposição. Uma arte efémera que permanece na memória, é absorvida com o tempo. Busca explorar outros sentidos para além da visão, descentralizando o espectador e aumentando a sua consciência do espaço, tornando-o

ativo. A instalação toma todo o local, preocupa-se com o espaço e o tempo, e por isso tem perfil teatral. Apresenta uma obra *unfinished*, que depende do espectador, da sua ação, do seu caminhar pela obra.

Constatou-se que o processo criativo não vem apenas de um momento de inspiração, mas de um trabalho de pesquisa e experimento com o material, assim como uma primeira visita ao espaço e uma conversa inicial com o curador da exposição. Dentro desta configuração, discute-se a importância de se conhecer a intenção do artista para a interpretação da obra, a qual concluímos ser de extremo valor, de acordo com os conceitos de *modest actual intentionalism* de Carroll (2000) e da teoria não-reducionista da intenção colocada por Livingston (2005), considerando fontes variadas para se chegar a interpretação mais assertiva da obra. Verificou-se que a intenção do artista não é rígida, mas sim fluida, pode alterar-se de acordo com o desenvolvimento do projeto. A intenção leva a ação, sendo o artista tomado pelo desejo de criar algo.

Visto que a arte contemporânea comporta significação para a matéria, buscamos os traços desta significação do fio têxtil dentro das abordagens mitológicas, antropológicas, filosóficas e artísticas. Concluímos que a linha está em todo lado, que a linha empresta o contorno ao mundo. Somos formados por linhas, linhas de fuga e segmentação. O homem se torna linha quando se movimenta. A linha que se divide em traço e fio, em bidimensional e tridimensional, permeando entre o desenho no papel e o fio no espaço, possuindo carácter mutante, podendo um tornar-se o outro. O fio que narra a história de seus povos, e a passa de geração em geração. A linha é contruída pelos nossos passos, e mesmo que estes sejam apagados, o caminhar permanece na nossa memória.

Verificou-se que o fio, que pela visão mitológica, pode representar relação, resgate, salvamento e destino. O fio das Moiras conectado à nossa condição humana de nascimento, vida e morte. A partir dos mitos de origem, o homem tem os ensinamentos para sua atual existência, tem noção da criação das coisas e do mundo. Por isso, a importância de se olhar o passado, de se relembrar a história, de possuir memória. O mito e a arte são ativadores de imaginação, tão essencial para o homem. Ambos fazem parte do processo de criação de linhas de fissura e linhas de ruptura, de fuga, que desterritorializa e reterritorializa o homem, e faz com que ele evolua, crie universos existenciais, quebrando o *continuum* da história. A própria é morte ressignificada dentro deste pensamento, a qual não significa mais um fim, mas parte necessária de um recomeço. É preciso destruir para construir algo novo, descer no túnel labiríntico de vida-morte, para retornar ressignificado. Faz associação ao mito do Deus Ligador,

que traz o perfil ambíguo do fio, que enquanto castiga pela doença e pela morte, também é amuleto, resgate e salvação. Os mitos têxteis têm forte conexão com o feminino, com a tarefa do tecer, como em Filomena que tece sua história e assim consegue ser resgatada, ou Aracné que é condenada a tecer eternamente.

Debruçamo-nos também sobre a figura do livro como linha, a linha como texto, as linhas da carta, as cartas de agradecimento das obras de Chiharu Shiota. Averiguou-se a aproximação do tecer com o texto, do escrever com o desenhar, quebrando as barreiras terminológicas. Chiharu Shiota diz desenhar no espaço, com sua linha tridimensional, que não apresenta começo ou fim, importando o meio, o “*intermezzo*”. Desta forma, estamos parados no tempo e no espaço. Chiharu apresenta assim o seu “*in-between*”, nos seus processos de “*becomings*”, eternos devires. A artista é vista como sujeito nômade, com uma visão pós-humanística, não querendo representar língua, cor, ou nacionalidade, e sim ser reconhecida como ser humano pleno, uma artista plena.

Os fios de Chiharu Shiota são rizomas do mundo. Proporcionam uma relação quiasmática entre espectador, obra, espaço. Mostra respeito pela alteridade, pela presença do Outro. A artista diz que só conseguimos sobreviver, e consequentemente evoluir, por meio desta conexão, desta relação com o Outro. O seu trabalho de criação é performático, um movimento constante de ir e vir, um gesto repetitivo. Apesar dos objetos estáticos, a sua obra possui ritmo desde a criação ao ritmo imposto pelo observador, que passa e caminha pela obra, observando-a. Observou-se que a própria acumulação traz o ritmo da obra, o exagero da quantidade de fios e objetos utilizados, que causam admiração aos espectadores.

Com os fios pretos, vermelhos e brancos – que para Chiharu Shiota representam o cosmos, o universo, as conexões, os corpos humanos, nossas veias, o céu e as nuvens, a artista explora as temáticas de vida e morte, sonho e realidade, o corpo ausente-presente. Traz indagações do que acontece pós-morte com o nosso corpo e consciência. Fala das variadas possibilidades dos destinos, da condição humana de estarmos sempre em movimento, indo para alguma direção. E, apesar de estarmos neste eterno ir e vir, nunca esquecemos nossas origens, nossas memórias.

Chiharu, com a utilização dos objetos quotidianos e comuns, aproxima a vida da arte. Objetos doados, que possuem memória e representam a alteridade dentro da obra. Atestamos que o fio é o responsável por conectar todas estas histórias e memórias, e somente o fio tem esta potência. A artista buscou o pertencimento para além das limitações das pinturas, e por isso

escolheu trabalhar com a linha tridimensional, o fio têxtil. A artista explora as questões de identidade, origem, com suas obras *site specific*, construídas *in situ*. Vimos que, a partir de uma memória pessoal, a artista inspira-se para a criação de uma peça, que se torna memória universal, com associações pessoais e universais.

Shiota preocupa-se com o movimento de mergulho, de envolvimento, causado por suas peças nos espectadores, que ao primeiro momento espantam-se e depois deixam-se levar pelos fios de seus pensamentos e memórias, não possuindo um único sentido, mas uma significação múltipla, como o mito. Em suas peças, Shiota nos impulsiona a ir para além das nossas fronteiras, o que mostra uma expansão não só da arte, mas do corpo, da consciência e do espírito. Em visto disto, a artista explora elementos que representam transição e passagem.

Depreendemos que apenas o fio tem esta potência de conexão, ligação, que não invade o objeto, a alteridade, mas soma-se, numa relação quiasmática. Observou-se que o fio transparece os sentimentos e o estado de humor da artista. O fio pode ser cortado, rompido, entrelaçado, esticado, tensionado, pode esgaçar-se e unir-se novamente através do nó, o nó ligador. O fio que amarra, que guia, que segura, que alinha. Portanto, dentro do pensamento estético, conclui-se que o fio é matéria flexível, instalativa, que pode ser de diversas cores e materiais, o importante é que apresente maleabilidade. O fio pode ser uma linha reta, tensionada, como pode ser curvo, contorcido. Este fio-linha transpassa por diferentes superfícies e por superfície alguma, podendo ser elemento único de uma obra, ou dividir espaço com objetos outros.

Com relação a semiótica, verificamos que a obra de arte é vista como signo único de múltiplos significados a-significantes, assim é o fio carregado de simbolismo, que enquanto esconde, também mostra, que pode prender e aprisionar, mas também indicar um caminho, a saída do labirinto, e assim libertar o indivíduo. Como exposto, somos todos constituídos de linha. Linhas de memória, linhas da vida e linhas do destino. O fio transgressor, como linha, é onipresente, gera ruptura, é narrativo e mutante.

A partir do estudo de caso das obras de Chiharu, verificou-se a potencialidade do fio de conexão e de ligação. Conclui-se que o fio, dentro do universo artístico, representa a própria transgressão da arte, com a quebra das suas barreiras e códigos, passando a valorizar materiais que antes eram apenas uma média, um meio. A matéria têxtil que deixou de ser vista apenas como figura decorativa e material de tarefas domésticas, ganhou os espaços canônicos da arte, apresentando-se desde as antigas tapeçarias às obras instalativas contemporâneas. Foi

verificada a capacidade narrativa do fio, sendo mais explorado no gênero instalativo, talvez por razão da sua herança decorativa. Observou-se que apenas o fio, a linha tridimensional, trouxe a libertação para a artista, o fio cósmico, universal, relacional, conectivo e celestial. Deste modo, Chiharu expande a linguagem artística e têxtil, agregando valor à matéria, e entrelaçando-a a outros objetos. Objetos que representam o Outro, outras memórias e histórias, interligados por um fio, num mesmo espaço, numa relação respeitosa.

O que poderia vir a ser um próximo passo para este estudo, seria a investigação simbólica da presença do fio em obras de outros artistas contemporâneos. Desta forma, teríamos uma expansão de sua simbologia, com a compreensão de outras subjetividades e produções artísticas. Visto que este material possui significação múltipla, seria possível encontrar diferentes significados, a depender da intenção colocada por aquele artista especificamente. Outra composição, a considerar que se trata também de um estudo semiótico, seria investigar a recepção e percepção do espectador referente à experiência do encontro com a peça composta de fio(s) têxtil(is), em virtude de que este espectador observa e interpreta a obra à sua maneira.

Lista de Referências

- Arruda, T. de (2019). *Chiharu Shiota: Linhas da vida*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais. Recuperado de: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/ChiharuShiota.pdf>
- Art Gallery of South Australia. (2018). Chiharu Shiota: Absence embodied. *Interpretative Resource: Learning at the gallery*. North Terrace, Adelaide. Consulted on November 6th, 2020, retrieved from: https://agsa-prod.s3.amazonaws.com/media/dd/files/EDU_Resource_CHIHARU_MATHS_AUG2018.712f306.pdf
- Bahia, A. B. (2002, Maio 2). Bordaduras na arte contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. *Periscope Magazine*, 3(2). Consultado em 5 de novembro de 2019, recuperado de: <http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm>
- Barthes, R. (1992). *The empire of signs*. (R. Howard, Trans.). (10th ed). New York: The Noonday Press. (originally published in 1970).
- Bishop, C. (2005). *Installation art*. London: Tate Publishing.
- Blain|Southern. (2018). *Chiharu Shiota: Me Somewhere Else*. London. Consulted on October 22th, 2020, retrieved from: <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/blain/documents/Chiharu-Shiota-Me-Somewhere-Else-28-November-%E2%80%93-19-January-2018-Press-Release-ENG.pdf?mtime=20181127124632>
- Bogdan, R. C. & Biklen, S. K. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. (M. J. Alvarez, S. B. Santos e T. M. Baptista, Trad.). Porto: Porto Editora.
- Bois, Y. A. & Krauss, R. E. (1997). *Formless: A user's guide*. New York: Zone Books.
- Carroll, N. (2000, January). Interpretation and intention: The debate between hypothetical and actual intentionalism. *Metaphilosophy*, 31(1/2), 75-95. Consulted on July 17th, 2020, retrieved from: <http://www.jstor.com/stable/24439299>
- Carvalho, A. M. A. de (2005). *Instalação como problemática artística contemporânea: Os modos de espacialização e especificidade do sítio* (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Cascone, S. (2019, April 30). 8 highlights from the Honolulu Biennial, from Ilmelda Marcos's Jewelry Collection to 100 Portraits of Native Hawaiian Leaders. *Artnet*. Consulted on November 10th, 2020, retrieved from: <https://news.artnet.com/exhibitions/honolulu-biennial-1528483>
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: Uma introdução*. (R. Janowitz, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (obra original publicada 1992).
- Choi, V. P., Lopes, E. dos S. S., Silva, I. de O. da, Camilo, J. T. da S. & Silva, J. F. da. (Org). (2019). *Manual APA: Regras gerais de estilo e formatação de trabalhos acadêmicos*. (2a ed). São Paulo: Biblioteca FECAP Paulo Ernesto Tolle.

- Damon, M. (2014). Little Tokens: An interview with Maria Damon. In L. Prain, *Strange material: storytelling through textiles*. (pp. 29-34). Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1983). *On the line*. (J. Johnston, Trans.). New York: Columbia University.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. (E. A. Ribeiro, Trad.). São Paulo: Editora Escuta.
- Derdyk, E. (2010). *Linha de costura*. (2a ed.). Belo Horizonte, Brasil: Editora C/ Arte.
- Derdyk, E. (2012). *Linha de horizonte: Por uma poética do ato criador*. (2a ed.). São Paulo: Intermeios.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Sobre o fio*. (F. Scheibe, Trad.). Florianópolis, Brasil: Cultura e Barbarie.
- Duchamp, M. (1957). *O acto criativo*. (R. Parada, Trad.). Lisboa: Água Forte. Consultado em 7 de agosto de 2020, recuperado de: <https://fr.scribd.com/document/105902614/Acto-Criativo-Marcel-Duchamp>
- Eliade, M. (1972). *Mito e realidade*. (P. Civelli, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva. (obra original publicada em 1963)
- Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. (M. Soares, Trad.). Lisboa: Arcádia.
- Fondazione Merz. (2020). *Push the limits*. Consulted on September 16th, 2020, retrieved from: https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2020/09/PUSH-THE-LIMITS_brochure_EN.pdf
- Forghieri, M. C. (2005). Nietzsche, Arte e Estética, in Capítulo IV - Estética, Arte e Design. In A. Fidalgo & P. Serra (Org.), *Estética e tecnologias da imagem, Actas Ciências da Comunicação em Congresso, III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico*. 1. (pp. 563-567). Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior.
- Franklin, P. B. (2012, March 28th). Chiharu Shiota. *Art in America*. Consulted on November 10th, 2020, retrieved from: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/chiharu-shiota-61209/>
- Fried, M. (1967). *Art and objecthood*. Consulted on July 16th, 2020, retrieved from: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>
- Geenen, N. (2019). Os muitos fios de Chiharu Shiota. In Arruda, T. de, *Chiharu Shiota: Linhas da vida*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais.
- Giancristofaro, H. (2010, Março 19). A noção de corpo-sem-órgãos em Artaud e no Teatro da Crueldade. *Questão de Crítica, Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Consultado em 5 de dezembro de 2020, recuperado de: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-nocao-de-corpo-sem-orgaos-em-artaud-e-no-teatro-da-crueldade/>
- Grimal, P. (1990). *The concise dictionary of classical mythology*. (A. R. Maxwell-Hyslop, Trans.). Cambridge: Basil Blackwell. (originally published in 1986).

- Guattari, F. (1992). *Caosmose: Um novo paradigma estético* (Coleção TRANS). (A. L. de Oliveira e L. C. Leão, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Halinen, A. & Törnroos, J. A. (2005, September). Using case methods in the study of contemporary business networks. *Journal of Business Research*, 58(9), 1285-1297.
- Hatje Cantz. (2017). *Tread as trademark: Installations of life – Chiharu Shiota's first monograph*. Consulted on November 6th, 2020, retrieved from: https://www.hatjecantz.de/files/20170620_pr_undertheskin.pdf
- Hummelen, I. & Dionne, S. (1999). *Modern Art: Who Cares?*. Amsterdam: SBMK/ ICN.
- Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. New York: Routledge.
- Jadzińska, M. (2011). The lifespan of Installation Art. In T. Scholte & G. Wharton (Eds.), *Inside installations: Theory and practice in the care of complex artworks*. (pp. 21-31). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jahn, A. (2016) *An interview with Chiharu Shiota*. Bielefeld, Germany: Kerber.
- Joly, H. L. (1908). *Legend in Japanese art*. London: The Bodley Head.
- Jones, A. M., & Cochrane, A. (2018). *The archaeology of art: Materials, practices, affects* (Series: Themes in archaeology). New York: Routledge.
- Kabakov, Ilya. (2018). *On art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kunsthalle Rostock. (2017a). *Chiharu Shiota: Unter der haut/Under the skin*. Rostock, Germany. Consulted on October 6th, 2020, retrieved from: <http://www.p-arte.com/press/PM%20Chiharu%20Shiota%20-%20Under%20the%20Skin%20ENG.pdf>
- Kunsthalle Rostock (Ed). (2017b). *Chiharu Shiota: Unter der haut/Under the skin*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Lepecki, A. (2011). Coreo-política e coreo-polícia. *ILHA*, 13(1,2), 41-60. doi: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41
- Lippard, L. R. (2004). *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. (M. Olivares, Trad.). Madrid: Ediciones Akal. (trabajo original publicado 1973).
- Lippard, L. R. & Chandler, J. (2013) A desmaterialização da arte. *Arte e ensaios*, (25), 150-165. Consultado em 17 de julho de 2020, recuperado de: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf
- Livingston, P. (2005). *Art and intention: A philosophical study*. New York: Oxford University Press. doi: 10.1093/0199278067.001.0001
- Macnealy, M. S. (1997, September) Toward better case study research. *IEEE Transactions on professional Communication*, 40(3), 182-195.
- Mallin, S. B. (1996). *Art line thought*. Toronto: Kluwer Academic Publishers. doi: 10.1007/978-94-009-1594-7

- Marconi, M. de A. & Lakatos, E. M. (2003). *Fundamentos de metodologia científica*. (5a ed). São Paulo: Atlas.
- Marcos, M. L. (1998). Pragmática da comunicação. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC)*. Consultado em 8 de dezembro de 2020, recuperado de: <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=398>
- Marcos, M. L. (2005, Outubro). “Abertura” e “presença” no contexto dos novos media. *Livro de Actas, 4º SOPCOM*, Universidade Nova de Lisboa. 2016-2021. Consultado em 8 de dezembro de 2020, recuperado de: <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=398>
- Marcos, M. L. (2010, Julho/Dezembro). Comunicação, experiência e a questão do reconhecimento: a alteridade radical no pensamento de Levinas. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo. 33(2). 241-251. Consultado em 8 de dezembro de 2020, recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/698/69830994014.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção* (2a ed.). (C. de Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (obra original publicada 1945).
- McGovern, A. (2019). *Craftivism and yarn bombing: A criminological exploration*. London: Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/978-1-137-57991-1
- Mori Art Museum. (2019, January 24). *Shiota Chiharu: The Soul Trembles*. (1). Consulted on March 3rd, 2020, retrieved from: https://art-view.roppongihills.com/common/download/press/2019/SC_190124_en_web.pdf
- Mukařovský, J. (1988). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. (M. Ruas, Trad.). Lisboa: Editorial Estampa. (obra original publicada 1975)
- Nannini, P. B. R. (2018). A gestualidade na obra de Edith Derdyk: da linha ao livro de artista. In *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. (pp. 3002-3016). São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP).
- Nascentes, A. (1955). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.
- Nechvatal, J. (2017, February 2nd). Mapping migrant journeys onto boats of string. *Hyperallergic*. Consulted on February 8th, 2020, retrieved from: <https://hyperallergic.com/355873/mapping-migrant-journeys-onto-boats-of-string/>
- November, H. (2017). *Chiharu Shiota: Between lines*. Zwolle, Netherlands: WBOOKS.
- Okabe, A. (2009, Maio 10). *Chiharu Shiota*. Consulted on November 10th, 2020, retrieved from: http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/shiota_chiharu/english.html
- Oliveira, M. C. de B. M. de (2016). *A instalação em âmbito museológico: Desafios e estratégias para o futuro* (Tese de Doutorado). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Omori, T. (2014) A correspondence with Chiharu Shiota. In M. G. Balaguer (Ed), *Chiharu Shiota: The hand lines*. Barcelona: Actar Publishers e Casa Asia.

- Osborne, H. (1999). *Estética e teoria da arte: Uma introdução histórica*. (O. Cajado, Trad.). São Paulo: Editora Cultrix. (obra original publicada 1968).
- Otte, G. (1994). *Linha, choque e mônada: Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Palomo-Lovinski, N. (2014). Confessional couture: An interview with Noël Palomo-Lovinski. In L. Prain, *Strange material: stroytelling through textiles*. (pp. 47-50). Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Perlson, H. (2017, October 30th). Artist Chiharu Shiota explains why she turned the bible into a spidery maelstrom in Berlin's oldest church. *Artnet*. Consulted on November 6th, 2020, retrieved from: <https://news.artnet.com/art-world/chiharu-shiota-1105391>
- Pombo, F. (2005). Apresentação Capítulo IV - Estética, Arte e Design. In A. Fidalgo & P. Serra (Org.), *Estética e tecnologias da imagem, Actas Ciências da Comunicação em Congresso, III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico*. 1. (pp. 479-481). Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior.
- Prain, L. (2014). *Strange material: stroytelling through textiles*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Linha. (2020) *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 10 de dezembro 2020, recuperado de: <https://dicionario.priberam.org/linha>
- Rabelo, A. C. (2013). *Entrelinhas* (Trabalho de Conclusão de Bacharelado). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Rahde, M. B. F., & Dalpizzolo, J. (2007). Considerações sobre uma estética contemporânea. *E-Compós*, 8, 1-16. doi: 10.30962/ec.149
- Reis, O. (2017). Present absence: Conversations with Chiharu Shiota. In Kunsthalle Rostock (Ed.), *Chiharu Shiota: Under the Skin*. (pp. 125-131). Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Reiss, J. H. (1999). *From margin to center: The spaces of Installation Art*. New York: The MIT Press.
- Rita, D. I. O. F. (2016). *Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade* (Tese de Doutorado). Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Roelstraete, D. (2010). *Richard Long: A line made by walking*. London: Afterall Books.
- Rosenhein, D. F. (2014). *Arte têxtil, linhas e tramas no ensino da arte* (Trabalho Conclusão de Especialização). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil.
- Rosenhein, D. F. & Zamperetti, M. P. (2014). As tramas nas artes visuais: Uma possibilidade para o sensível. *XIII Seminário de História da Arte* (4). doi: 10.15210/SHA.V0I4.4930
- Rosenthal, M. (2003). *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Munique: Prestel.

- Scholte, T. & Wharton, G. (2011). *Inside installations: Theory and practice in the care of complex artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sesc Pinheiros. (2015). *Sesc Pinheiros recebe: "Chiharu Shiota – Em Busca do Destino", a primeira exposição da artista japonesa na América Latina*. São Paulo. Consultado em 6 de novembro de 2020, recuperado de: https://www.p-arte.com/press/Sesc%20Pinheiros_Chiharu%20Shiota%20-%20Em%20busca%20do%20destino.pdf
- Simpson, V. (2018, Abril 6). Chiharu Shiota: Beyond Time. *Studio International*. Consulted on October 22nd, 2020, retrieved from: <https://www.studiointernational.com/index.php/chiharu-shiota-beyond-time-review-yorkshire-sculpture-park>
- Stapleford, R. & Potter, J. (1987). Velázquez' "Las Hilanderas". *Artibus et Historiae*, 8(15), 159-181. Consulted on November 3rd, de 2020, retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/1483276>
- Tatlow, D. K. (2001) Interview with Chiharu Shiota. *Performance for the planet*. 20-27. Consulted on October 9th, 2020, retrieved from: <https://www.yumpu.com/en/document/read/37079073/ai-a-performance-for-the-planet-summer-2001-p-chiharu-shiota>
- Teixeira, A. C. B. (2016). A escritura rasura na obra de Edith Derdyk. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. 7(15), 122-127. Consultado em 11 de novembro de 2019, recuperado de: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582016000300014&lng=pt&nrm=iso
- Thomas, E. (2012, July 9). In search of lost art: Kurt Schwitters's *Merzbau*. In *Inside-Out MoMa*. Consulted on August 6th, 2020, retrieved from: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/
- Tilley, C. (2006). Introduction Part I - Theoretical Perspectives. In C. Tilley, W. Keane, S. Kuechler, N. Rowlands & P. Spyer (Eds.), *Handbook of material culture*. (pp. 7-11). London: Sage Publications.
- Toucharte. (2017, January 18th). Alighiero Boetti (Artista do Mês). *Touch of Class Revista Eletrônica*. Consultado em 20 de agosto de 2020, recuperado de: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2017/01/18/alighiero-boetti-artista-do-mes-janeiro-de-2017/>
- Vasconcelos, P. S. (1998). *Mitos gregos*. São Paulo: Objetivo.
- Vieira, F. (2012). *O lugar da matéria na prática artística: Contributos para a sua problematização* (Tese de Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Yin, R. K. (1984). *Case study research: Design and methods*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Yin, R. K. (1993). *Applications of case study research*. Thousand Oaks, United States: Sage Publications.

Yoshimoto, M. (2012). “Bye Bye Kitty!!!”. *Impressions*, (33), 118-127. Japanese Art Society of America. Consulted on November 6th, 2020, retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/42597969>

Yoshimoto, M. (2014). Beyond ‘japanese/women artists’. *Third Text*, 28(1), 67-81. doi: 10.1080/09528822.2013.867711

Referências videográficas

Band Jornalismo. (2019, Novembro 12). *Chiharu Shiota ganha exposição inédita no Brasil*. [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LTPiKN_4FDE

BiennaleChannel. (2015, May 8th). *Biennale Arte 2015 – Japan*. [Arquivo de vídeo]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=DV3AwzrQbIo>

Bloomberg Quicktake. (2017, May 1st). The Theatricality of Chiharu Shiota’s Art. *Brilliant Ideas*, (Ep. 52). [Arquivo de vídeo]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ULpxdHy0eZc&t=123s>

Galerie Templon. (2016, January 27th). *Chiharu Shiota: Sleeping is like death*. [Arquivo de vídeo]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=88pQ2GgqfYI&t=15s>

Wertheim, M. (2019, Fevereiro). *TED2009: A beleza matemática do coral*. [Arquivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.ted.com/talks/margaret_wertheim_the_beautiful_math_of_coral?language=pt

VICE en Español. (2016, June 29th). *The Creators Project Meets Chiharu Shiota*. [Arquivo de vídeo]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=wCyHeTkyU7s>

Yorkshire Sculpture Park. (2018, April 25th). *Chiharu Shiota: Beyond time*. [Arquivo de vídeo]. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=L51F-TLl_Tk

Websites:

Festival Borda [Instagram]. (2020). Recuperado de: <https://www.instagram.com/festivalborda/>

Ideias Emergentes (2020). *Contextile*. Recuperado de: <https://contextile2020.pt/>

Shiota, C. (2020). *Chiharu Shiota*. Recuperado de: <https://www.chiharu-shiota.com/>

Vasconcelos, J. (2021). *Joana Vasconcelos*. Recuperado de: <http://www.joanavasconcelos.com>

Wertheim, M. (2020). *Margaret Wertheim: Celebrating science as conceptual enchantment, interrogating science as social practice*. Retrieved from: <https://www.margaretwertheim.com/>

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Bicycle Wheel</i> (1913 1951), Marcel Duchamp	18
Figura 2 – <i>Porte-Bouteilles</i> (1914 1964), Marcel Duchamp	18
Figura 3 – <i>Fountain</i> (1917, replica 1964), Marcel Duchamp	18
Figura 4 – Milhas de barbante (1942), Marcel Duchamp	18
Figura 5 – Tapeçaria lisa (1958-1960), Jean Luçart	25
Figura 6 – <i>Tacna-Arica</i> (1957), Sheila Hicks	25
Figura 7 – <i>Tapestry of Paradise</i> (1980), Miriam Schapiro	25
Figura 8 – <i>Mappa</i> (1971-1972), Alighiero Boetti	25
Figura 9 – <i>Crochet Coral Reef</i>	25
Figura 10 – <i>The Devil's Breath</i> (2013), Pedro Valdez Cardoso	26
Figura 11 – Manto de apresentação, Arthur Bispo do Rosário	26
Figura 12 – Parangolés, Hélio Oiticica	26
Figura 13 – Casalzinho 8/8 (2007), Leda Catunda	26
Figura 14 – <i>Portrait of Yayoi Kusama</i>	27
Figura 15 – Ambiente – Sala de jantar (1971), Ana Vieira	27
Figura 16 – <i>Wrapped Coast</i> , Christo & Jeanne-Claude	27
Figura 17 – <i>Abakan Red</i> (1969), Magdalena Abakanowicz	27
Figura 18 – <i>The Crowning</i> (1984), Judy Chicago	27
Figura 19 – <i>Did I Reach The Harbour Men's shirts</i> (1998), Karina Kaikonen	27
Figura 20 – <i>Yarn bombing</i> , Agata Oleksiak (Olek)	28
Figura 21 – <i>Yarn bombing</i> , Juliana Santa-Cruz Herrera	28
Figura 22 – <i>The King I</i> (1962), Lenore Tawney	29
Figura 23 – <i>No title</i> (1969-1970), Eva Hesse	29
Figura 24 – <i>Rasuras III</i> (1998), Edith Derdyk	29

Figura 25 – <i>Al volger della spola</i> (1995), Maria Lai	30
Figura 26 – <i>Paratrooper I</i> (2003), Do Ho Suh	30
Figura 27 – <i>Blowing in the Wind</i> (2019), Kyoko Kumai	30
Figura 28 – <i>Wide Hips</i> (1997), Janet Echelman	30
Figura 29 – <i>1.26 Amsterdam</i> (2012), Janet Echelman.....	30
Figura 30 – <i>Proun Room</i> (1923), El Lissitzky	33
Figura 31 – <i>Merzbau</i> (1933), Kurt Schwitters	33
Figura 32 – <i>Yard</i> (1961), Alan Kaprow	33
Figura 33 – <i>Untitled</i> (1965), Robert Morris.....	33
Figura 34 – <i>The Man Who Flew Into Space From His Apartament</i> (1985), Ilya Kabakov.....	42
Figura 35 – <i>Black Line Volume</i> , Robert Irwin	42
Figura 36 – <i>Bichos</i> (1960), Lygia Clark	42
Figura 37 – <i>Mirrored Room</i> (1966), Lucas Samaras.....	42
Figura 38 – <i>Information Action</i> (1972), Joseph Beuys.....	42
Figura 39 – <i>As Fiandeiras</i> (1657), Diego Velázquez	56
Figura 40 – <i>Maman</i> , Louise Bourgeois.....	56
Figura 41 – <i>A line made by walking</i> (1967), Richard Long	64
Figura 42 – <i>Diário íntimo</i> (1977), Maria Lai	64
Figura 43 – <i>Rasuras</i> (2002), Edith Derdyk	64
Figura 44 – <i>Arco Inclinado</i> (1981), Richard Serra	64
Figura 45 – <i>Untitled</i> (1970), Robert Morris.....	68
Figura 46 – <i>Untitled</i> (1996), Robert Morris.....	68
Figura 47 – <i>Try and Go Home</i> (1997), Chiharu Shiota.....	75
Figura 48 – <i>Becoming Painting</i> (1994), Chiharu Shiota	75
Figura 49 – <i>Bathroom</i> (1999), Chiharu Shiota	75

Figura 50 – <i>Trusting</i> (2017), Chiharu Shiota.....	76
Figura 51 – <i>Alone</i> (2017), Chiharu Shiota	76
Figura 52 – <i>Untitled</i> (2016), Chiharu Shiota	76
Figura 53 – <i>Stage design of Matsukaze Opera</i> (2011), Chiharu Shiota.....	76
Figura 54 – <i>Inside-Outside</i> (2009), Chiharu Shiota.....	76
Figura 55 – <i>Farther Memory</i> (2010), Chiharu Shiota	76
Figura 56 – <i>Uncertain Daily Life</i> (2002), Chiharu Shiota.....	79
Figura 57 – <i>Accumulation</i> (1994), Chiharu Shiota.....	91
Figura 58 – <i>During Sleep</i> (2002), Chiharu Shiota.....	91
Figura 59 – <i>In Silence</i> (2008), Chiharu Shiota	91
Figura 60 – <i>Infinity</i> (2012), Chiharu Shiota.....	91
Figura 61 – <i>Letter of Thanks</i> (2013), Chiharu Shiota.....	91
Figura 62 – <i>After the Dream</i> (2011), Chiharu Shiota	92
Figura 63 – <i>State of Being</i> (2012), Chiharu Shiota.....	92
Figura 64 – <i>Labyrinth of Memory</i> (2012), Chiharu Shiota.....	92
Figura 65 – <i>Reflection of Space and Time</i> (2018), Chiharu Shiota.....	92
Figura 66 – <i>Seven Dresses</i> (2015), Chiharu Shiota	92
Figura 67 – <i>Two Boats, One Direction</i> (2019), Chiharu Shiota.....	93
Figura 68 – <i>One Thousand Boats Show</i> (1964), Yayoi Kusama.....	93
Figura 69 – <i>Direction</i> (2019), Chiharu Shiota.....	93
Figura 70 – <i>Navigating the Unknown</i> (2020), Chiharu Shiota.....	93
Figura 71 – <i>In Between</i> (2012), Chiharu Shiota	94
Figura 72 – <i>Other Side</i> (2013), Chiharu Shiota	94
Figura 73 – <i>Similarity</i> (1996), Chiharu Shiota.....	94
Figura 74 – <i>Stairway</i> (2012), Chiharu Shiota	94
Figura 75 – <i>Me as Others</i> (2013), Chiharu Shiota.....	95

Figura 76 – <i>In the Beginning Was...</i> (2015), Chiharu Shiota.....	95
Figura 77 – <i>Lost Words</i> (2017), Chiharu Shiota.....	95
Figura 78 – <i>Form of Memory</i> (2018), Chiharu Shiota.....	95
Figura 79 – <i>Counting Memories</i> (2019), Chiharu Shiota.....	95
Figura 80 – <i>From DNA to DNA</i> (1994), Chiharu Shiota.....	97
Figura 81 – <i>Dreaming Time</i> (1999), Chiharu Shiota.....	97
Figura 82 – <i>Dialogue from DNA</i> (2004), Chiharu Shiota	97
Figura 83 – <i>Trace of Life</i> (2008), Chiharu Shiota.....	97
Figura 84 – <i>Over the Continents</i> (2011), Chiharu Shiota.....	97
Figura 85 – <i>Dialogue with Absence</i> (2010), Chiharu Shiota.....	101
Figura 86 – <i>Wall</i> (2010), Chiharu Shiota.....	101
Figura 87 – <i>Accumulation - Searching for Destination</i> (2016), Chiharu Shiota	101
Figura 88 – <i>The Key in the Hand</i> (2015), Chiharu Shiota.....	101
Figura 89 – <i>The Locked Room</i> (2016), Chiharu Shiota	101
Figura 90 – <i>Uncertain Journey</i> (2016), Chiharu Shiota.....	101
Figura 91 – <i>Absence Embodied</i> (2018), Chiharu Shiota	103
Figura 92 – <i>Absence Embodied</i> (2018), Chiharu Shiota	103
Figura 93 – <i>Me Somewhere Else</i> (2018), Chiharu Shiota	103
Figura 94 – <i>Internal Line</i> (2019), Chiharu Shiota	103
Figura 95 – <i>Skin</i> (2018), Chiharu Shiota.....	103
Figura 96 – <i>State of Being</i> (2019), Chiharu Shiota.....	104
Figura 97 – <i>State of Being</i> (2019), Chiharu Shiota.....	104
Figura 98 – <i>Crossroads</i> (2019), Chiharu Shiota.....	104
Figura 99 – <i>Where Are We Going?</i> (2020), Chiharu Shiota	106
Figura 100 – <i>Where Are We Going?</i> (2020), Chiharu Shiota	106
Figura 101 – <i>Where Are We Going?</i> (2020), Chiharu Shiota	106

Figura 102 – <i>Where Are We Going?</i> (2017), Chiharu Shiota	107
Figura 103 – <i>Memory of the Ocean</i> (2017), Chiharu Shiota	107
Figura 104 – <i>Beyond Time</i> (2019), Chiharu Shiota	107
Figura 105 – <i>The Crossing</i> (2018), Chiharu Shiota.....	107
Figura 106 – <i>Butterfly Dream</i> (2018), Chiharu Shiota.....	107
Figura 107 – <i>Beyond Memory</i> (2019), Chiharu Shiota.....	108
Figura 108 – <i>Beyond Memory</i> (2019), Chiharu Shiota.....	108
Figura 109 – <i>Six Boats</i> (2019), Chiharu Shiota	108
Figura 110 – <i>Living Inside</i> (2020), Chiharu Shiota	108

Apêndice A

Instrumento de Pesquisa - Guião das Perguntas

By Jordana Moreira Vidal

September/2020

- 1) This work is concerned with the presence of thread in contemporary art. Not with thread in the form of surface – like fabric, crochet, embroidery – but with thread in the form of line, as a unique and autonomous element. So, I would like to know how you started your work with thread, since you had a seminal work with painting and performance? Why installation art and site-specific works? What made you change from one material to another and why the yarn?
- 2) What does the thread mean in your work?
- 3) We know that you have studied with Marina Abramovic and had interested in studying with Magdalena Abakanowicz. There are other great artists in the textile art, including Duchamp himself has a piece that explores this material, *Sixteen Miles of String*. Which artists inspire you, inside or outside textile art?
- 4) How important are the colors in your installations? What made you decide to explore red and black initially? What has changed so that white pieces would appear? What did this change mean for you?
- 5) Regarding the specifications of the yarn, in addition to the color restriction (red, black and white), is there any pattern regarding elasticity, thickness and raw material? How are the thread chosen?
- 6) We know that textile is this flexible and malleable material. To what extent is the material controlled in the creative process and in the assembly? Is there an attempt to dominate the material or is the process fluid?
- 7) Can it be said that this fluidity brings a character of chance to the work? Or even this unpredictability of the material is planned / expected?
- 8) In contemporary art there is a concern with the process, with the idea. How is your creative process? Is there any organizational sense, any defined process? Does it start with a sketch, a drawing? Do you know from the beginning what you want to work on? Do you think about the audience or is it a moment of total introspection?
- 9) What do you mean when you say that working with yarn is like drawing in space? What does drawing represent in your work?

- 10) Edith Derdyk, a Brazilian artist who also explores thread and line in her works, says that handling the thread is like writing in space. Do you agree with this statement? Do you believe that it is possible to have this correspondence between art and communication?
- 11) In your studio, how do experiences with yarn occur? Are you always looking for new ways to work it? Is there this moment of experimentation and investigation of the material?
- 12) For installation art, assembly process is very important. You must know and understand the artwork. It can be said that it is a subjective process, in which each person who participates leaves a little of themselves there. When assembling and disassembling the works, are you always present? Is there supervision or guidance regarding the task?
- 13) Who are the people involved in this assembly process? Do you believe that they influence, in some way, the final work?
- 14) In Japanese culture, everything is very much in the order of the small, the little, the enough. There is, in poetic art, for example, *haikai*, short and concise poems. How did you come to the counterpoint with exaggeration, excess and accumulation, materialized in monumental works?
- 15) Other element that is part of Japanese culture are the famous oriental rugs, with their own weaving technique, such as *ikat*. Do you have any affective memory of these objects? Did you have any contact with this practice? What about the *bunraku*? In your textile art, is there any rescue of ancestry, childhood memories?
- 16) What did the migration from Japan to Germany mean to you? What this may have influenced in your work?
- 17) In addition to yarn, you also introduce other objects to the work – letters, shoes, suitcases. Some of them being sent / donated by others. Can it be said that there is this concern for the other in your work? How does it feel to have these objects that represent the other, which shows the existence of this other subjectivity?
- 18) Are there any treatment of these objects when they are received, or they are used unprocessed? What is the artist's intervention in the treatment of these collected materials? How the interaction of these objects with the yarn is planned?
- 19) There is a whole discussion about the artist's intention in relation to the interpretation of the work. Noël Carroll brings the concept of “*modest actual intentionalism*”, stating that knowing the artist's intention is a step towards a better understanding of the work, for a more assertive interpretation. With that, what was your intention in creating the work *Where are you going?* What feeling did you want to convey to the viewer? Which symbolizes the materials and techniques used?

- 20) What was the historical and social context for the conception of *Where are you going?* It can be said that the historical-social context is associated with the creative process of the work?
- 21) *Where are you going?* has been assembled in several locations, such as Japan, Italy and France. Does it have this versatility? What do you think about the identity of the piece? Is it the same installation on all these reassembles? Is there any change in the symbolism of the piece? What is your opinion regarding the reassembly of the pieces in other spaces?
- 22) In relation to the work *Me somewhere else*, could you explain to us what this expansion of consciousness would be?
- 23) Corporality seems to be a central theme in your work. Not only for its beginning, with performances, but also for bringing the issue of the absence-presence of the body in installation art works. Can you talk more about that? How the thread provides the realization of this concept of “absence-presence” of the body?
- 24) Is it also important for you to know and get to know the other artists and works that will be part of an exhibition? There is this concern to understand if your work is inserted in the set of pieces in, let’s say, an organic way?
- 25) We know that there is a concern regarding the conversation of the so-called installation art works. Unlike a painting or a sculpture, the installation artwork exists when assembled, exposed. Do you have this concern regarding the conservation of your work? What happens to your work after the exhibition?
- 26) What do you think about the ephemerality not only of the installation artwork but also of the textile itself? Textile has this ephemeral character. What does this temporality of the work mean to you?
- 27) Textile art brings this rescue of manual, of craft, as a protest against the culture of mass industrialization. It also assumes a claiming characteristic as it presents a resistance of the feminine, representing the independence of women. The installation art itself emerged as a way of protesting the commodification of art. Is there a concern about this activist theme in your works, whether political, social or gender? Does your art have this political dimension? If so, how has it been presented?

Apêndice B

Entrevista com a artista Chiharu Shiota

Interview with the artist Chiharu Shiota – Germany (by e-mail)

By Jordana Moreira Vidal

September/2020

- 1) This work is concerned with the presence of thread in contemporary art. Not with thread in the form of surface – like fabric, crochet, embroidery – but with thread in the form of line, as a unique and autonomous element. So, I would like to know how you started your work with thread, since you had a seminal work with painting and performance? Why installation art and site-specific works? What made you change from one material to another and why the yarn?**

I wanted to make drawings in the air. I felt limited in painting, to the two-dimensional canvas. And when I painted it looked like someone else's work, I wanted to use my own material, then I started to make lines in the air, and I used yarn to make a three-dimensional painting. The string is like relationships between humans, the relationship is tangled, loose, stretched and cut.

- 2) What does the thread mean in your work?**

It is like a pencil line in a drawing.

- 3) We know that you have studied with Marina Abramovic and had interested in studying with Magdalena Abakanowicz. There are other great artists in the textile art, including Duchamp himself has a piece that explores this material, *Sixteen Miles of String*. Which artists inspire you, inside or outside textile art?**

When I was 19 years old, I saw Magdalena's exhibition in Japan. This inspired me, it was a very powerful show with fibre. I am not sure if Magdalena is like a textile artist, she creates a human body in her work. She is a different kind of fibre artist. I wanted to study with her, but there was a mix up with the name and I came to Marina, but I was also happy to study with Marina. It was completely different than normal art school.

- 4) How important are the colors in your installations? What made you decide to explore red and black initially? What has changed so that white pieces would appear? What did this change mean for you?**

The red color is like blood and therefore human relationships. An old Japanese legend says that when you are born, a red string is tied around the smallest finger and connected to

another person, it is fate that they meet. Red string is connected from people to people and black is like the night sky. White is the meaning of death in Japan, white is part of life.

- 5) Regarding the specifications of the yarn, in addition to the color restriction (red, black and white), is there any pattern regarding elasticity, thickness and raw material? How are the thread chosen?**

It's always the same kind of yarn. It is usually 3 mm thick, so, I use many different thicknesses, but 3 mm is the best. It is ordinary wool that you can buy in the store.

- 6) We know that textile is this flexible and malleable material. To what extent is the material controlled in the creative process and in the assembly? Is there an attempt to dominate the material or is the process fluid?**

I do not only weave in the space, sometimes I only hang strings from the ceiling that engulf an object. And at Bon Marche in 2017, I weaved the boats, but I made layers of string like a sheet of thread – so I use different kind of weaving processes and materials.

- 7) Can it be said that this fluidity brings a character of chance to the work? Or even this unpredictability of the material is planned / expected?**

-

- 8) In contemporary art there is a concern with the process, with the idea. How is your creative process? Is there any organizational sense, any defined process? Does it start with a sketch, a drawing? Do you know from the beginning what you want to work on? Do you think about the audience or is it a moment of total introspection?**

From the beginning, I have to be there, every space is different. And then in my imagination, I see the installation. The weaving of the installation is always a process: the web starts on the ceiling, then walls, and then the net comes down to the floor. But I have to make a sketch or drawing for the museum to explain what the installation will look like and today, we even make a digital model. Everything is much more exact today, in the past I only made a sketch, but many museums today demand a high-quality 3D model.

I only think about myself; the work reflects my emotions. I only think how the audience should walk through the installation and how their first impression should be.

- 9) What do you mean when you say that working with yarn is like drawing in space? What does drawing represent in your work?**

It is drawing in three-dimensional space. I am making an environment.

I also do small drawings, but it's like my diary, if I have something inside of me then I feel like I want to make a drawing on paper.

- 10) Edith Derdyk, a Brazilian artist who also explores thread and line in her works, says that handling the thread is like writing in space. Do you agree with this statement?**

Do you believe that it is possible to have this correspondence between art and communication?

I also had several big shows in South America like Brazil and Sao Paulo. And I also met Edith at her studio and we immediately understood each other. I agree with her statement.

11) In your studio, how do experiences with yarn occur? Are you always looking for new ways to work it? Is there this moment of experimentation and investigation of the material?

Actually, I create my installation at the museum, I do not work much in my studio. I do research material and experiment with new techniques at the studio but for the installation, I sent all the material to the museum and install there.

I don't finish my work at the studio and send to the museum, but the museum is my studio space. I make my installation at the museum because it is also important to see the struggle. If I make the work in the studio and then again in the museum it won't look good the second time.

12) For installation art, assembly process is very important. You must know and understand the artwork. It can be said that it is a subjective process, in which each person who participates leaves a little of themselves there. When assembling and disassembling the works, are you always present? Is there supervision or guidance regarding the task?

At first, I have to see the space. It is not always a web installation, I think of which artwork would be good for this show, I need to talk to the curator – every exhibition is different. There is no exact supervision guide to create the work because every show and every art piece is different. If it is a new installation, I am always there. But for example the work "In Silence" (piano and yarn) which I created in 2000, and have continued to show until now, my team knows how to create it, I am there in the beginning and the end. For already existing work, I have a team to help me create it but when I am creating new work, I do not know how to explain it, I have to make it myself.

13) Who are the people involved in this assembly process? Do you believe that they influence, in some way, the final work?

We have a small team, for more than 10 years we have been working together and I trust them, they know how to create the webs.

14) In Japanese culture, everything is very much in the order of the small, the little, the enough. There is, in poetic art, for example, *haikai*, short and concise poems. How did you come to the counterpoint with exaggeration, excess and accumulation, materialized in monumental works?

I want to tell something immediately; the people should get something from my work immediately. Small sculptures explain something slowly, but the installation in the whole room is telling something immediately.

15) Other element that is part of Japanese culture are the famous oriental rugs, with their own weaving technique, such as *ikat*. Do you have any affective memory of these objects? Did you have any contact with this practice? What about the *bunraku*? In your textile art, is there any rescue of ancestry, childhood memories?

-

16) What did the migration from Japan to Germany mean to you? What this may have influenced in your work?

When I came to Germany, I could see myself more, and I tried to think of my identity more than when I stayed in Japan. In Japan, there are almost only Japanese people and only a few foreign people, I didn't have to look for an identity. I came in 96, after the Berlin wall fell, it was already 7 years later, but there was still construction everywhere and so many artists came in this time, it was a very intense time. I am sure these experiences influenced my work.

17) In addition to yarn, you also introduce other objects to the work – letters, shoes, suitcases. Some of them being sent / donated by others. Can it be said that there is this concern for the other in your work? How does it feel to have these objects that represent the other, which shows the existence of this other subjectivity?

The theme of my work is 'existence in the absence', so when I see the old shoes, keys, dresses or suitcases, they were someone's belongings before and they have a lot of memory, and I always feel that this object tells a lot about an existence in the absence.

18) Are there any treatment of these objects when they are received, or they are used unprocessed? What is the artist's intervention in the treatment of these collected materials? How the interaction of these objects with the yarn is planned?

For the shoes, I asked the owners for the story of the shoes. Some objects come together with a letter, and this is also important – shoes and letters have to be together. I read the letter and keep them after the exhibition. The string is thrown out, but the letters and objects are collected and kept. For the installation, "Letters of Thanks" at the Kunsthalle Rostock the letters were reused. I used Japanese, Danish, Portuguese and English letters of thanks from previous installations.

19) There is a whole discussion about the artist's intention in relation to the interpretation of the work. Noël Carroll brings the concept of "*modest actual intentionalism*", stating that knowing the artist's intention is a step towards a better understanding of the work, for a more assertive interpretation. With that, what was your intention in creating the work *Where are you going?* What feeling did you want to convey to the viewer? Which symbolizes the materials and techniques used?

The interpretation of the audience should be free because artwork has many answers and also the people can understand these differently. Of course, artist put intention into the work. It is fine if people know the intention, but at first the viewers have to feel for themselves. They first feel something and then if they want to understand more, they can read the concept.

We get information every day and human society develops every day fast and we live a convenient life, but our bodies are not developing at the same speed, our body is staying the same. It becomes more complicate to go forward and the journey becomes more uncertain. Life has no exact destination. We never know where we are going.

- 20) What was the historical and social context for the conception of *Where are you going?* It can be said that the historical-social context is associated with the creative process of the work?**

-

- 21) *Where are you going?* has been assembled in several locations, such as Japan, Italy and France. Does it have this versatility? What do you think about the identity of the piece? Is it the same installation on all these reassembles? Is there any change in the symbolism of the piece? What is your opinion regarding the reassembly of the pieces in other spaces?**

I showed this artwork at first at Bon Marche in Paris, France. It was a shopping mall; people came to shop but did not expect to see art. The meaning of the artwork is always the same, but the visitor is different. In a museum the people come to see art pieces and there are a lot of education workshops. Museums want to educate, they have a different purpose, the audience is different, but the work always has the same meaning.

- 22) In relation to the work *Me somewhere else*, could you explain to us what this expansion of consciousness would be?**

I feel sometimes my body is somewhere and my consciousness is somewhere else. My body and consciousness were together but since the chemotherapy it has been different. At the hospital, they were only systematically concerned for my body, and I felt like my consciousness, my thoughts were removed, completely separated. My feelings left; my consciousness could not join this sterile treatment. I thought if my body dies where does my consciousness go? I put the feet on the ground to feel connected to earth but where is my consciousness going? I do not know.

- 23) Corporality seems to be a central theme in your work. Not only for its beginning, with performances, but also for bringing the issue of the absence-presence of the body in installation art works. Can you talk more about that? How the thread provides the realization of this concept of “absence-presence” of the body?**

I am using objects that belonged to people but the object itself has no connection; I am using thread to make this connection. Like with my installation “The Key in the Hand” at the Venice Biennale. I collected the keys but the key itself does not have much meaning,

only after I connected the keys with string you can feel this connection of memory and it becomes an art piece.

- 24) Is it also important for you to know and get to know the other artists and works that will be part of an exhibition? There is this concern to understand if your work is inserted in the set of pieces in, let's say, an organic way?**

Of course, I want to know the other artists in this exhibition because it is important to know the curator's thoughts and to understand why the collector choose these artists. To understand this position.

- 25) We know that there is a concern regarding the conversation of the so-called installation art works. Unlike a painting or a sculpture, the installation artwork exists when assembled, exposed. Do you have this concern regarding the conservation of your work? What happens to your work after the exhibition?**

I cannot use all yarn a second time, so, after weaving the yarn it is difficult to use again. Every time I have to use new yarn, but the items are all collected and kept in my studio.

- 26) What do you think about the ephemerality not only of the installation artwork but also of the textile itself? Textile has this ephemeral character. What does this temporality of the work mean to you?**

Even though my installation is gone, people can remember it. The memory is more important. If my art piece goes to someone's memory, it means this work stays with this person's life.

- 27) Textile art brings this rescue of manual, of craft, as a protest against the culture of mass industrialization. It also assumes a claiming characteristic as it presents a resistance of the feminine, representing the independence of women. The installation art itself emerged as a way of protesting the commodification of art. Is there a concern about this activist theme in your works, whether political, social or gender? Does your art have this political dimension? If so, how has it been presented?**

I do not use textile because of the material but rather because for me it is like the expanding line in a drawing or painting

Also, I am not a political artist because if I want to say something political than I explain by language it's faster than making art. I wanted to make art because I wanted to show emotions that I cannot explain. If I can explain a feeling, I tell somebody or write it down.